

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

MAI 5 / 1961

DER MELOSVERLAG MAINZ

MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

Unter Mitwirkung von Dr. Gerth-Wolfgang Baruch herausgegeben von Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt Will und Rothe KG., Mainz.

INHALT DES FÜNFTEN HEFTES

Werner Egk: Die Jungfrau von Port au Prince	137
Diether de la Motte: „Elegie für junge Liebende“	152
Das neue Buch	155
Resümee der Kranichsteiner Ferienkurse 1959 / Frank Martins Leben und Werk	
Blick in ausländische Musikzeitschriften	157
Melos berichtet	158
Krenek am Pult des Landestheaters in Darmstadt / Düsseldorf: „Undine“ = Tanzfest ohne seelische Konflikte / Glänzende Inszenierung von Orffs „Oedipus“ in München / Flüchtiger Klang in den Berliner Konzertsälen / Hannover: Getanzte Angst / Moderne Musik in Düsseldorf: Kunstausstellungen / Menuhin spielt Bartók im Münchener Herkulesaal	
Berichte aus dem Ausland	164
Musica nova hinter verschlossenen Türen von Radio Wien / Rosbaud schlägt der modernen Musik in London eine Bresche / Israels Philharmoniker spielen neue Werke	
Blick in die Zeit	167
Eine Plastik entfernt	
Notizen	168
Bilder	
Figurine von Charlotte Vocke zu Werner Egks „Peer Gynt“ / Bühnenbild von Caspar Neher zur „Irischen Legende“ (Peyer) / Figurinen zur „Caribischen Suite“ (Staatsooper München) / Bühnenbild von Helmut Jürgens zur „Chinesischen Nachtigall“ und „Danza“ (Betz) / Claus Bremer, „der Fuß des gewitters leuchtet“ / Victor Vasarely, „Plastique cinétique“ / Bühnenbildentwurf von Helmut Jürgens zu Hans Werner Henzes „Elegie für junge Liebende“ (Betz) / Henze: „Undine“ in Düsseldorf (Hess) / Carl Orff: „Oedipus der Tyrann“ in München (Felicitas) / Johannes Petschull (Seitz) / „Angst“, Ballett von Marius Constant (Julius) / Hans Rosbaud im Amsterdamer Concertgebouw (de Gruyter)	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 155 10 bei der Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 12.

Unser Freund Werner Egk begeht am 17. Mai seinen 60. Geburtstag. Mit unseren Glückwünschen verbinden wir den Dank, daß uns der Komponist den Anfang des Librettos zu seiner neuen Oper als Erst-
druck überlassen hat.

Entwurf

Die Jungfrau von Port au Prince

Werner Egk

Oper

nach der Novelle „Die Verlobung in St. Domingo“ von Heinrich von Kleist

Personen der Handlung:

<i>Jeanne</i>	ein junges, hellhäutiges Mädchen
<i>Babekan</i>	ihre Mutter, eine Mulattin
<i>Hoango</i>	ein Neger
<i>Nanky</i>	ein Negerknabe
<i>Christoph von Ried</i>	Offizier der französischen Armee
<i>Gottfried von Ried</i>	sein Onkel
<i>Zwei französische Soldaten</i>	

Ort:

Ein Pflanzehaus im französischen Teil von San Domingo

Zeit:

1803

Personen des Vorspiels und des Zwischenspiels:

Herr Schwarz
Herr Weiß
Die Schatten von
Jeanne
Babekan
Hoango und
Christoph von Ried

Zeit:

Gegenwart

In den Regieanweisungen wurde die Sprache der Novelle von Kleist beibehalten.

Vorspiel

Querschnitt durch ein französisches Pflanzerhaus im französischen Teil von San Domingo. Ein Wohnraum, einige Stufen höher ein Schlafzimmer. Vom Vorplatz des Schlafzimmers aus führt eine Wendeltreppe zu einer noch höher liegenden Galerie. Unter dem Schlafzimmer ein niedriges, kleines Gewölbe, das durch ein Eisengitter nach draußen abgeschlossen werden kann. Die Einrichtung des Hauses besteht aus einer Mischung von Möbeln und Gegenständen im Eingeborenengeschmack und von solchen in erlesenem französischen Stil. Zu Beginn des Vorspiels sind die Räume des Hauses schwach und unwirklich beleuchtet, der Vordergrund der Bühne vor dem Haus hell und real. Im Haus befinden sich die Schatten von Jeanne und Christoph und von Babekan und Hoango. Sie erscheinen zunächst unbewegt und unbeteiligt, reagieren aber dann mehr und mehr auf die Reden des Herrn Schwarz und des Herrn Weiß. Diese beiden, ein Schwarzer und ein Weißer von heute, nehmen von den Figuren in ihrem Rücken keine Notiz.

Herr Schwarz und
Herr Weiß:

Zu Port au Prince, im französischen Teil der Insel San Domingo, lebte zu Anfang des letzten Jahrhunderts,

Herr Weiß:

als die Schwarzen die Weißen ermordeten,

Herr Schwarz:

als sich die Schwarzen wie ein Mann gegen die weiße Tyrannei erhoben —

Herr Weiß:

Wie ein Mann! Lächerlich! Die Schwarzen haßten die Halbschwarzen, die Halbschwarzen die Viertelschwarzen, die Dicken die Dünnen, die Langschädel die Flachköpfe, die Glatthaarigen die Kraushaarigen, und Schwarze kämpften gegen Schwarze, die vorgaben, für ihre Freiheit zu kämpfen!

Herr Schwarz:

Seit Jahrtausenden verhalten sich so die Weißen!

Herr Weiß:

Zu Port au Prince lebte auf der Pflanzung des Herrn Villeneuve zu Anfang des letzten Jahrhunderts ein fürchterlicher alter Neger, namens Hoango,

Herr Schwarz:

ein heldenhafter Afrikaner, namens Hoango!

Herr Weiß:

die hinterlistige Mulattin Babekan,

Herr Schwarz:

die heldenhafte Mulattin Babekan,

Herr Weiß:

und ihre Tochter Jeanne, ein engelschönes, aber verderbtes Mädchen,

Herr Schwarz:

und ihre Tochter, die wegen ihrer Heldentaten in den Befreiungskämpfen als „Jungfrau von Port au Prince“ in die Geschichte einging.

Herr Weiß:

Heldentaten! Befreiungskämpfe! Ha!
Hoango, Babekan und Jeanne waren von dem guten Herrn Villeneuve mit unendlichen Wohltaten überhäuft worden.

Herr Schwarz:

Sie waren Tag und Nacht ausgebeutet und gepeinigt worden!

Herr Weiß:

Weder die edlen Gesinnungen dieses Herrn,

Herr Schwarz:

Weder der Stock und der Ochsenziemer von der Hand dieses Herrn,

Herr Weiß:

noch die sanfte Gewalt der Religion,

Herr Schwarz:

und auch nicht die Bataillone des Generals Leclerc,

Herr Weiß:

nichts konnte die Grausamkeit in der Seele dieser Menschen ersticken!

Herr Schwarz:

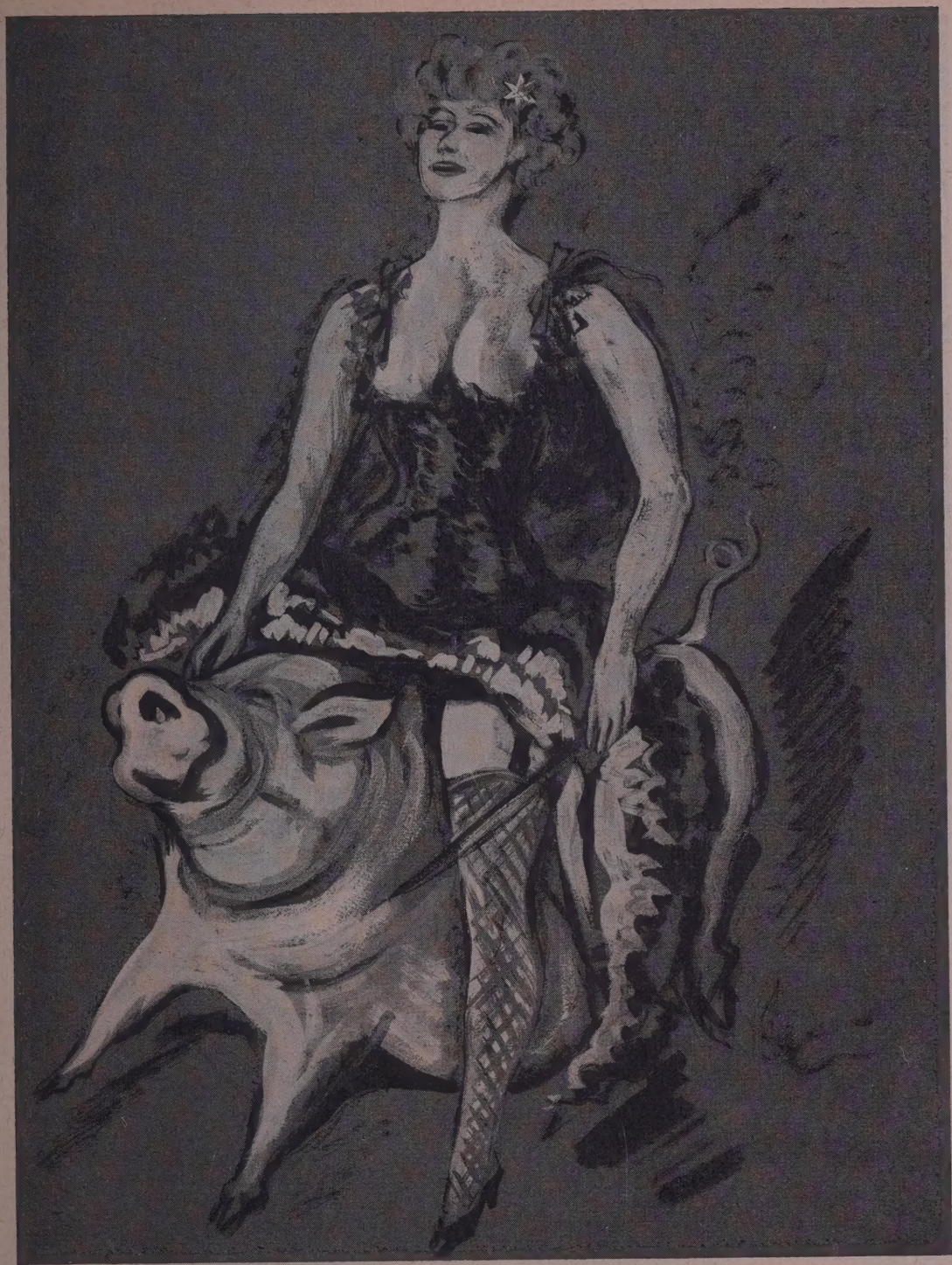
nichts konnte die Flamme der Freiheit in der Seele dieser Menschen ersticken!

Herr Schwarz und
Herr Weiß:

Nichts! Nichts!

Die Schatten von
Hoango, Babekan
und Jeanne:

Sie sprechen über uns!



Figurine zu Egks „Peer Gynt“



Werner Egk
„Irische Legende“

*Herr Schwarz und
Herr Weiß:*

Hoango war einer der ersten,

Herr Weiß:

der seinen weißen Herrn nackt auf einem Ameisenhaufen festband, dessen Weib
und Töchter vergewaltigte und niedermachte,

Hoangos Schatten:

Das ist nicht wahr!

Herr Schwarz:

der gerechtes Gericht hielt.

*Herr Schwarz und
Herr Weiß:*

Nach dem Untergang der Familie Villeneuve zog Hoango mit Babekan und Jeanne
in das Hauptgebäude der Siedlung, das einsam an der Landstraße gelegen war.

Herr Schwarz:

Während Hoango an den Befreiungskämpfen teilnahm,

Herr Weiß:

Während Hoango an Mord und Raubzügen teilnahm!

Herr Schwarz:

befanden sich die beiden Frauen häufig allein in dem einsamen Haus an der
Landstraße.

Herr Weiß: Häufig fanden sich in dem einsamen Haus weiße oder kreolische Flüchtlinge ein,
Herr Schwarz: Weiße Hunde oder kreolische Halbhunde!
Herr Weiß: um Nahrung oder Unterkommen zu suchen.
Herr Schwarz: Die Mulattin Babekan und ihre heldenhafte Tochter
Jeannes Schatten: Ich war keine Heldin, nein, keine Heldin!
Herr Schwarz: pflegten in solchen Fällen die Flüchtlinge bis zu Hoangos Heimkehr hinzuhalten,
Herr Weiß: um sie dann gemeinsam mit dem alten Schurken zu ermorden!
Herr Schwarz: um sie ihrem verdienten Schicksal auszuliefern!
Herr Weiß: In einer stürmischen Nacht, als die Frauen allein waren, klopfte der Offizier der
französischen Armee Christoph von Ried an die Türe des Hauses.
Herr Schwarz: erzwang sich dieser französische Offizier mit Waffengewalt Zugang zum Hause.
Herr Weiß: Er nahm die Weiber dadurch für sich ein, daß er vorgab, in Liebe zu Jeanne ent-
brannt zu sein.
Die Schatten von
Christoph und
Jeanne: Er lügt!
Herr Schwarz: Er mißhandelte die wehrlose Babekan und vergewaltigte ihre Tochter Jeanne!
Die Schatten von
Christoph, Jeanne
und Babekan: Er lügt!
Herr Weiß: So gelang es ihm, die Stunde der Heimkehr Hoangos in Erfahrung zu bringen.
Er verständigte seine in der Gegend lagernden Leute
Jeannes Schatten: Ich war's, nicht er!
Herr Weiß: und ließ sie insgeheim durch die Hintertür des Hauses ein.
Herr Schwarz: Blödsinn! Der Jungfrau von Port au Prince gelang es, ihn zu überwältigen und
dem heimkehrenden Hoango auszuliefern!
Herr Weiß: Blödsinn! Der heimkehrende Hoango lief in die Falle und wurde mit seinen
Hausgenossen hingerichtet!
Herr Schwarz: Blödsinn! Die Leute Christoph von Rieds liefen in die Falle und wurden mit ihm
zusammen hingerichtet!
Die Schatten von
Jeanne, Christoph,
Babekan und Hoango: Sie lügen! Sie lügen!
Herr Weiß und
Herr Schwarz: Die Plantage wurde zu einem Bollwerk ausgebaut.
Herr Weiß: und diente der Armee des Generals Leclerc
Herr Schwarz: sie diente der Armee des Generals Dessalines als Operationsbasis gegen den
Feind!
Herr Weiß: als Operationsbasis gegen den Feind!
Die Schatten von
Jeanne, Christoph,
Hoango und Babekan: Lügen, Lügen! Aufhören! Lügen!

(Herr Schwarz und Herr Weiß ab. Dunkel.)

Zwischenspiel

ERSTER AKT

Erste Szene

Christoph von Ried / Babekan / Jeanne / Nanky

Zwischenspiel Ende. Schwaches Licht. Im Haus ist zunächst niemand zu sehen. Stürmische und regnerische Nacht. Christoph von Ried, ein Offizier der französischen Armee, klopft und läutet an der Türe des einsamen Hauses. Babekan, welche schon im Bette lag, kommt, einen bloßen Rock um die Hüften geworfen, aus der Tiefe des Hauses in den Wohnraum und öffnet ein Fenster.

Babekan: Wer ist da?

Christoph: Bei Maria und allen Heiligen,
beantwortet mir zuerst eine Frage!
Seid ihr eine Schwarze?

Babekan: Ihr seid gewiß ein Weißer!
Kommt herein und fürchtet nichts!
Ich bin Mulattin
und die einzige, die sich außer mir noch
im Hause befindet, ist meine Tochter.
(Babekan schließt das Fenster.)

Christoph: So öffnet!
Öffnet in Gottes und der Barmherzigkeit Namen!

Babekan: Ich kann den Schlüssel nicht finden.
Wartet hier!

(Babekan schleicht mit einigen Kleidungsstücken, die sie eilig zusammengerafft hat, über die Treppe nach oben und weckt ihre Tochter, deren Kammer von der Galerie aus zu erreichen ist.)

Babekan: *(auf der Galerie, vor der Türe der Kammer, in der Jeanne schläft.)*
Jeanne! Jeanne! Steh auf, zieh dich an!

Jeanne: *(von drinnen)*
Was gibt's, Mutter?

Babekan: Steh auf, schnell!

Jeanne: *(in der Tür)*
Was gibt's?

Babekan: Du sollst das anziehen, Kind!
Es gibt Arbeit für dich,
ein Weißer ist vor der Tür!

Jeanne: Haben wir nichts zu fürchten?

Babekan: Nichts, nichts, er zittert vor Angst!
Geschwinde! Zeig ihm dein Lärchen!

(Während sich Jeanne in aller Eile schön macht, zündet Babekan eine große Laterne an, die irgendwo auf der Galerie steht. Dann gehen beide nach unten.)

(Während Christoph von Ried darauf wartet, eingelassen zu werden, versucht der Negerknabe Nanky, der aus seinem Gewölbe auftaucht, mit einem Schlüssel in der Hand ungesehen an ihm vorbei und auf die andere Seite der Bühne zu kommen.)



Figurinen zu Egks „Caribischer Suite“

Christoph:

(bemerkt ihn und hält ihn fest.)
Halt, Junge, sag mir schnell:
Wer wohnt hier?

Nanky:

(flüstert Ried nach einigem Sträuben etwas ins Ohr)

Christoph:

Wie, ein Neger!
Sein Name?

(Gleiches Spiel, wie eben.)

1960

Wer? Hoango?
 Verdammt!
(Ried bemerkt den Schlüssel in Nankys Hand.)
 Ist das der Torschlüssel?
 Gib her!
 Mich fangt ihr nicht!
(Ried entreißt Nanky den Schlüssel, wirft den Jungen zu Boden und schückt sich an, das Weite zu suchen, als Jeanne, die Laterne in der Hand, aus dem Wohnraum vor das Haus tritt. Babekan lauert am Fenster.)

Jeanne: Geschwind, geschwind, hier herein!
(Jeanne nimmt Ried bei der Hand und versucht, ihn zur Türe zu ziehen. Dabei trägt sie Sorge, das Licht so zu stellen, daß der volle Strahl davon auf ihr Gesicht fällt.)

Christoph: *(von der Schönheit des Mädchens betroffen)*
 Wer bist du?
 Wer wohnt in diesem Haus?

Jeanne: Niemand, beim Sonnenlicht,
 als meine Mutter und ich!

Christoph: Was, niemand?
(Christoph reißt seine Hand mit einem Schritt nach rückwärts los)
 Hat mir dieser Knabe nicht eben gesagt,
 daß ein Neger darin sei?
 Einer namens Hoango?

Jeanne: *(stampft mit einem Ausdruck von Unwillen mit dem Fuß)*
 Ich sage nein!
 Wenn ihm auch das Haus gehört,
 abwesend ist der Bluthund im Augenblick
 und auf zehn Meilen davon entfernt!

Christoph: Wer ist der Junge hier?

Jeanne: Ein Bastard Hoangos,
 uns insgeheim verbündet!
 Nanky, du schweigst!
 Hast nichts gesehen und nichts gehört!
 Verstanden? Geh jetzt!
(Nanky erhebt sich und verschwindet schnell.)

Babekan: *(an der Türe)*
 Ei, ei, ein Offizier!

Jeanne: Kommt herein, Herr,
 oder habt Ihr Angst vor mir?
(Jeanne ergreift Christophs Hand und führt ihn in den Wohnraum zu ihrer Mutter.)

Zweite Szene

Jeanne / Babekan / Christoph

Babekan: Was soll dieser Degen, Herr?
 Wollt Ihr Wohltaten mit Verrätereien vergelten?

Christoph: Behüte der Himmel!
 Ich bin unglücklich, aber nicht undankbar!
(Christoph schnallt nach einigen im Zimmer schüchtern umhergeworfenen Blicken den Degen ab.)

Babekan: (schiebt ihm mit dem Fuß einen Stuhl zu)
Wer seid Ihr?

Christoph: Christoph von Ried,
Offizier der französischen Macht,
doch kein Franzose.

Babekan: Und woher kommt Ihr?

Christoph: Von Fort Dauphin!

Babekan: Von Fort Dauphin!

Christoph: Fast alle Weißen sind dort ermordet!

Babekan: O, diese Grausamkeit!
Gott und alle Heiligen haben Euch beschützt!
Geh, Kind, bring dem Herrn zu essen!
(Jeanne ab)

Christoph: Ich bin nicht allein, gute Alte,
mein Oheim, meine beiden Vettern,
Knechte, Kinder, Mägde,
ein Troß von zwölf Menschen
lagert eine Meile von hier,
bedeckt mit Schlamm und Kot,
erschöpft nach langen Nachtmärschen
durch das in Empörung begriffene Mohrenland.

Babekan: Ei, mein Himmel!
(nimmt eine Prise Tabak)
Wo befindet sich denn
eure Reisegesellschaft
im Augenblick?

Christoph: In der Wildnis am Möwenweiher.
Hunger und Durst zwangen uns vorgestern
zu dieser Zuflucht!
Ich flehe euch an,
gebt mir für reichen Lohn
und um Gottes Barmherzigkeit
Brot für alle!

Babekan: Es ist nicht möglich, lieber Herr!
Jedes Brot, jeder Labetrunk, den wir ihnen geben,
kann unser Tod sein!

Christoph: Wen fürchtet ihr?

Babekan: Den Neger Hoango,
den Besitzer dieses Hauses!
Als „weiße und kreolische Halbhunde“
sind wir mit euch
in der gleichen Verdammnis!

Christoph: Wo ist er jetzt?

Babekan: Vier Tagreisen von hier,
auf einem Pulvertransport
zu den Heerhaufen des Generals Dessalines.

Christoph: So gebt meinen Leuten für eine Nacht Obdach!

Babekan: Was verlangt Ihr da!
Tag für Tag hat uns Hoango
bedroht, geschlagen, beschimpft und mißhandelt
für nichts!
Er würde uns töten!

Christoph: Gebt meinen Leuten Brot!

Babekan: Ach, junger Herr, vielleicht morgen.
Ich könnte Nanky mit etwas Mundvorrat

und mit einem Schreiben von Euch
zum Möwenweiher schicken.

(Christoph küßt der Alten überschwenglich beide Hände.)

Ihr selbst aber solltet besser
noch eine Nacht oder zwei hierbleiben,
bis alles ruhiger ist.

Christoph:

Der Himmel lohne es euch!

Babekan:

Ach ja, ich tue es
um meiner Tochter willen,
deren Vater weiß war, wie Ihr!

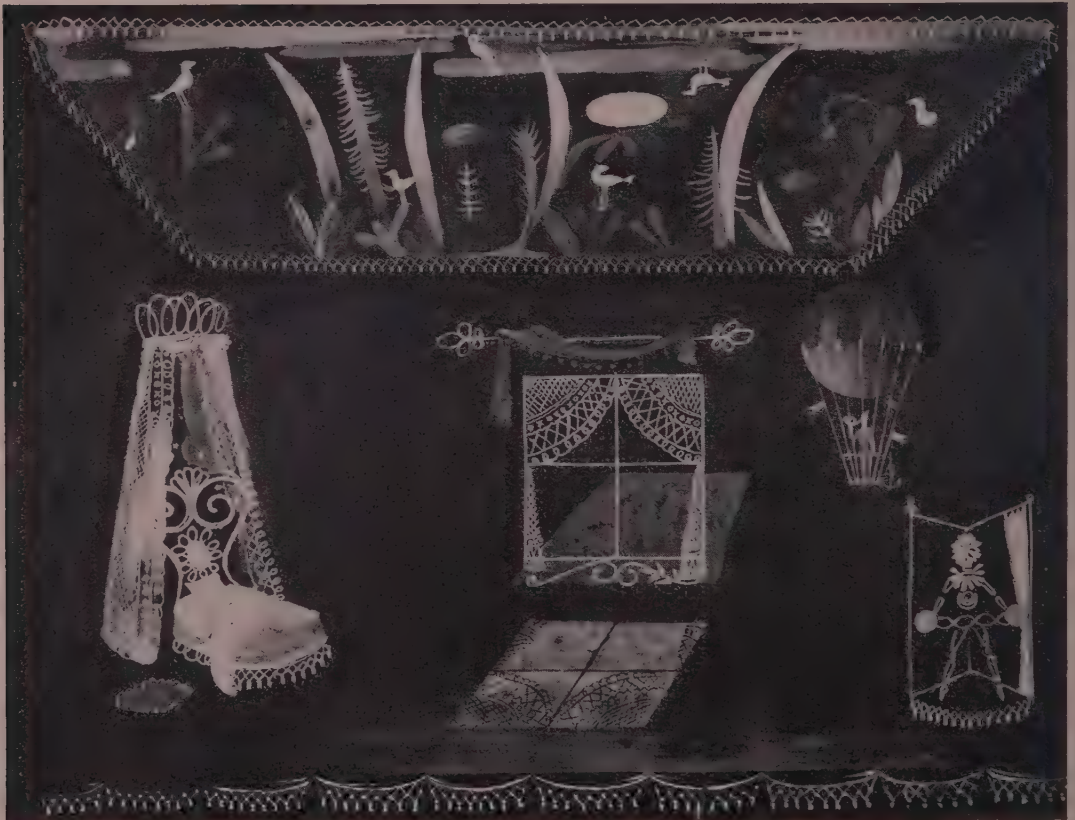
O, diese rasende Erbitterung!
Ist's nicht, als ob die Hände eines Körpers,
die Zähne eines Mundes
gegeneinander wüten wollten,
weil das eine Glied nicht geschaffen ist
wie das andere!

Christoph:

Empfangen und geboren
unter dem Himmel Europas,
ist's mein Verdienst,
daß der volle Tag jenes Weltteils
von meinem Anlitz widerscheint?

Babekan:

Empfangen und geboren
unter dem Himmel dieser Insel,
ist's meine Schuld,



Werner Egk: „Die chinesische Nachtigall“

daß nur ein Schimmer von Licht
auf meinem Antlitz erdämmert?

Christoph und

Babekan:

O, diese rasende Erbitterung,
gräusam und unerhört!
Dank sei dem Himmel,
der Mitleiden und Menschlichkeit liebt!
Guten Menschen hat er $\frac{\text{euch})}{\text{mich}}$ zugeführt,
die das Unrecht nicht teilen,
das alle hier ergriffen hat
wie eine Pest!

(Jeanne kommt mit einem Mahl, das sie in der Küche bereitet hat, zurück.)

Jeanne:

(schückernd, indem sie den Tisch deckt, mit einem Blick auf den Fremden)

Hat sich der Herr erholt von dem Schreck,
der ihn ergriff vor der Tür,
als er mich ganz plötzlich vor sich sah
im Schein der Laterne?

Als er mich leibhaftig sah
unter den tausend Negern und Mohren,
von denen bei Tag und Nacht
seine Einbildung lebhaft erfüllt ist?

Hat er sich jetzt überzeugt,
daß weder Gift noch Dolch auf ihn warten
und daß der Neger Hoango
gar nicht zu Hause ist?

Babekan:

Ein Gebrannter, mein Kind,
scheut nach dem Sprichwort das Feuer!
Der Herr wäre töricht gewesen, in diesen Zeiten,
ganz ohne Umsicht ein fremdes Haus zu betreten!

Jeanne:

Hätte dem Herrn
eine Dame aus Lyon oder aus Marseille eine,
oder eine aus Bordeaux, Grenoble oder Brest,
oder gar eine aus Paris die Türe geöffnet,
so eine geschnürte, gepuderte, kalkweiße Figur,
so eine in Spitzen, in Samt und in Seide,
eine aufgeputzte, durchscheinende,
mit einem Gesicht wie aus Bein oder Email,
fast glaube ich, er wäre erschrocken,
so, wie vor mir und hätte sie auch
für einen blutsäuferischen
schwarzen Racheengel gehalten,
so, wie mich!

Christoph:

(etwas verlegen, indem er den Arm sanft um ihren Leib schlingt)

Im ungewissen Licht der Laterne
habe ich dein Gesicht nicht gesehen,
zum mindesten nicht so, wie jetzt!
Hätte ich aber vermocht
dir so ins Auge zu sehen, wie ich es jetzt kann,
dann hätte ich gern
aus einem vergifteten Becher trinken wollen
aus deiner Hand,
wäre sie auch schwarz, wie die Nacht!

(Babekan nötigt den Fremden, sich zu setzen, worauf Jeanne sich neben ihm an der Tafel niederläßt und mit aufgestützten Armen, während er ißt, in sein Antlitz sieht.)



Werner Egk: „Danza“

- Jeanne: (kokett)
Meine Hand ist aber hell,
fast wie die Eure!
- Christoph: (indem er zärtlich Jeannes Hand und die seine vergleicht)
Ja, fast wie die meine!
Wie heißt du, mein Kind?
- Jeanne: Ich heiße Jeanne, Jeanne Bertrand.
- Christoph: Jeanne Bertrand!
- Babekan: Ihr Vater ist ein französischer Händler,
einer von den reichsten in Port au Prince!
- Christoph: (lächelnd)
Dann bist du ja ein vornehmes Mädchen
und wirst einmal reich sein!
- Babekan: (mit kaum unterdrückter Empfindlichkeit)
Schwerlich, junger Herr!
Ihr Vater hat uns abscheulich verraten.
(Jeanne legt gedankenvoll den Kopf auf ihre Hand. Babekan mit dem Ausdruck
wilder und kalter Wut:)
Hätte ich die Pest,
ich könnte sie ihm heute noch anküssen!

Christoph: (betroffen, mit plötzlichem Mißtrauen)
Was sagt Ihr da?

Babekan: Herr Bertrand hat die Vaterschaft zu seinem Kind
aus Scham vor einer jungen und reichen Braut
vor Gericht meineidig abgestritten!
Sechzig Peitschenhiebe und ein Gallenfieber,
das war mein Lohn!

Christoph: In dieser Welt voll offener Gewalttat
ist freilich kaum Schlimmeres
als giftig vergoltene Hingabe
und schnöde verratenes Vertrauen!
Jeanne, wärest du wohl solcher Regung fähig?

Jeanne: Zu Euch, im Leben nicht!

Babekan: Und zu andern, Jeanne?

Jeanne: (verwirrt)
Zu andern gewiß auch nicht!
(Christoph tritt bei diesen Worten für einen Augenblick an das Fenster und
sieht in die Nacht hinaus.)

Babekan: (leise zu Jeanne)
Versage diesem Gimpel nichts heute nacht,
bis auf das Letzte, das jede nur einmal hat,
wieg ihn in Sicherheit,
sonst erwürge ich dich mit diesen Händen!

Jeanne: O Gott, Mutter, ich kenne das Gesetz!

Christoph: (es scheint ihm plötzlich, als ob Mutter und Tochter einander in seinem Rücken
ansähen. Obschon er auf keine Weise merkt, daß sie sich Winke zugeworfen
oder sich verständigt hätten, überkommt ihn ein widerwärtiges und verdrießliches
Gefühl. Er wendet sich um.)
Wollt ihr mir jetzt das Zimmer anweisen,
in dem ich schlafen kann?
Ich bin müde!

Babekan: Bei allen Heiligen, es ist schon Mitternacht!
Kommt und folgt mir!
Hierher, Herr! Hierher!
(Babekan nimmt die Laterne und geht voran. Jeanne trägt den Überrock des
Fremden und mehrere andere Sachen, die er abgelegt hat. Während Babekan,
Christoph und Jeanne über die Stufen zum Schlafzimmer gehen, schlägt die
Wanduhr Mitternacht.)

Wendeg

Die Jungfrau von Port-au-Prince

(überst. u. t.)

Opel

nach der Novelle „Die Verlobung in St. Domingo“
von Heinrich von Kleist

eeeeee

drf
sschf

tt tt
l
ch
drf
ss ss ss

t t t

der ufi
sseu

der ufi
sseug

ruieu ruieu

der ufieu

eu i uu

d rr

ch

gf
tch

ch dw

ru
rufi
sseu

eutti
euss
euss

dru
fieu
weuttedcht

de d de d de
ru ru ru ru

eu i eu u

der fuss des gewitters leuchtet

eeeeee

i u u iu
d rr

ft
w

df

drsg
fi

rufisseu

glch

fuudr

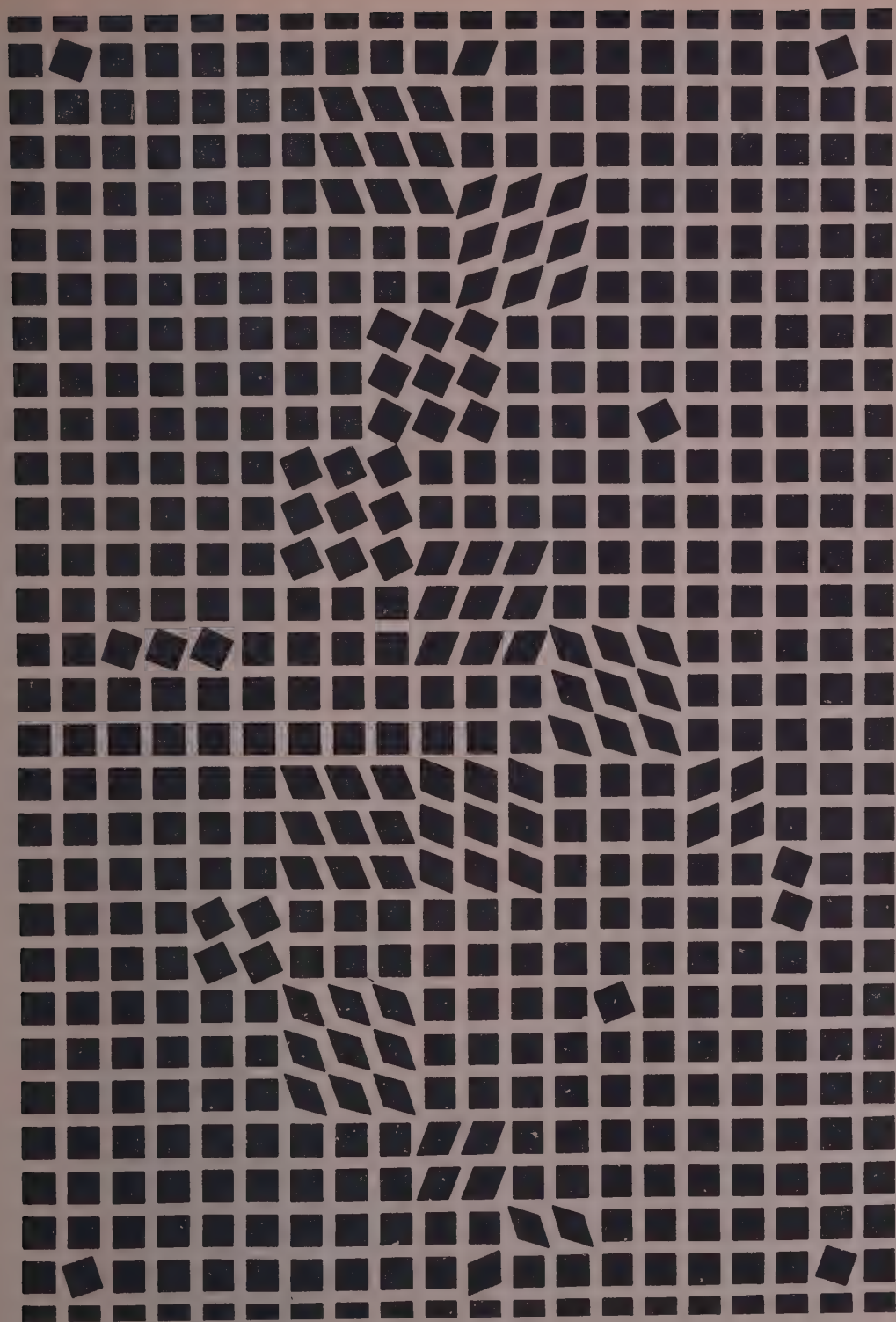
gwltisch

wdch

eussg

d d d d

drsg



Victor Vasarely
Plastique cinétique

In einem vor wenigen Wochen in der englischen Zeitschrift „Opera“ veröffentlichten Artikel stellt Wystan H. Auden Versdrama und Oper einander gegenüber und spricht von der untergeordneten Rolle des Librettisten im Verhältnis zum Dichter eines Versdramas. „Menschlicher Egoismus“, schreibt er, „wird keinen Dichter sich für die untergeordnete Rolle entscheiden lassen, es sei denn, er ziehe die Oper jedem Versdrama vor, sogar dem, das er selbst schreiben würde. In diesem Falle muß er davon überzeugt sein, daß die Oper Möglichkeiten hat, die dem Drama verschlossen sind, und daß eben diese Möglichkeiten wertvoller sind als alles, was dem Drama zu Gebote steht.“

So sehr glaubt Auden an die Musik, jener englische Dichter, der mit Chester Kallman bereits das Buch zu Strawinskys Oper „The Rake's Progress“ geschrieben hatte und nun – wieder mit Kallman – „für Musik von Hans Werner Henze“ die „Elegie für junge Liebende“ dichtete, die am 20. Mai in Schwetzingen ihre Uraufführung erlebt. Wie sehr aber Henze an das dichterische Wort in der Oper glaubt, erhellt aus der Tatsache, daß die drei Autoren gemeinsam ihr Werk Hugo von Hofmannsthal widmeten, dem „Austrian, European and Master Librettist“. Tatsächlich sind sich wohl selten Dichter und Komponist so weit entgegengekommen wie in dieser Oper, in deren Buch soviel Komposition, in deren Musik soviel Poesie eingegangen ist.

„Aufgabe des Librettisten ist es“, schreibt Auden, „dem Komponisten eine solche Zusammenstellung von handelnden Personen und eine derartige dichterische Sprache an die Hand zu geben, daß schöner Stimmklang begründet und möglich ist. Vor Beginn der Arbeit muß der Librettist vertraut und in Sympathie sein mit der Klangwelt, die dem Komponisten vorschwebt.“

Auden berichtet in der im Textbuch der Oper veröffentlichten „Genesis“: „So erfuhren wir von Henze, noch bevor wir irgend etwas anderes wußten, daß er eine chorlose Kammeroper für kleine Besetzung und für ein kleines, differenziertes Orchester schreiben wollte; er wünschte sich außerdem ein Sujet und eine Atmosphäre, die zarte schöne Klänge erforderte. Diese Gegebenheiten brachten uns auf die Idee von fünf oder sechs Menschen, die alle von einem anderen Wahn besessen sind und, obwohl sie in ein und derselben Welt leben, diese Welt und das Tun ihrer Mitmenschen auf die verschiedenste Weise deuten.“

Gregor Mittenhofer, ein bedeutender österreichischer Dichter, belegt im Frühjahr 1910 mit seinem

Leibarzt Dr. Reischmann, seiner Gönnerin und unbezahlten Sekretärin Gräfin Carolina von Kirchstetten und seiner jungen deutschen Geliebten Elisabeth Zimmer ein Gasthaus in den österreichischen Alpen, nicht zuletzt um wieder einmal die seltsamen Visionen von Hilda Mack zu hören, die ihr aus frühem tragischem Geschick zuströmen und die Mittenhofer in seinen Dichtungen verwendet. Dr. Reischmanns Sohn Toni, der sich bald in Elisabeth verliebt und erhört wird, tritt in diese Gesellschaft als einziger, der nicht bereit ist, sich in die ergebene Gemeinde des Meisters einzuordnen. Tonis Liebe und sein Protest gegen Mittenhofers feierliches Pathos wird zum Zündstoff, der diese Scheinwelt zu zerstören droht. Die Gesellschaft fliegt auseinander, Mittenhofer hält seine Dichterlesung, mit der die Oper endet, allein. Und doch bleiben sie alle in seinen Dienst gezwungen, werden seine ausgebeuteten Opfer, Opfer seines Gedichts: Hilda mit ihren Visionen, Carolina, der „dienende Automat“, der eifrige Dr. Reischmann mit seinen Mitteln, selbst und vor allem Toni und Elisabeth mit ihrem Aufbegehren und ihrer jungen Liebe. Ihr Bergtod, an dem Mittenhofer nicht unschuldig ist, wiegt wenig in seinem Gewissen, erfordert ihn als Tribut zur Vollendung seiner „Elegie für junge Liebende“, an der er dichtet.“

In Hildas vorausschauenden Visionen und dem ihrem Andenken gewidmeten Werk des Dichters gewinnt das Geschick der Liebenden in dieser Oper zum zweiten und dritten Male verwandelt Gestalt. In dieser Überfülle thematischer Verknüpfungen sehe ich Audens hervorragendsten Beitrag zu Henzes Musik, sehe ich bereits ein musikalisches, kompositorisches Prinzip. Hier liegen die besonderen Möglichkeiten, welche die Oper Audens Worten dem Versdrama voraushat. Kraft dieser Möglichkeiten, im Opernbuch bereits derart motivische Verarbeitungen und Bezüge zu komponieren, wächst der Operndichter aber auch weit über die „untergeordnete Rolle“ des bloßen Librettisten hinaus.

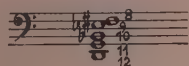
Henze hat keinen dieser ihm zugespielten Bälle ausgelassen, ja man möchte sagen, daß sich seine Phantasie gerade an dem außerordentlichen Beziehungsreichtum dieses Buches entzündete. Deuten wir nur einige solcher motivischer Entwicklungen und ihre Realisation durch den Komponisten an:

Die Oper beginnt mit einer Arie Hildas, die ihres Bräutigams gedenkt, der vor 40 Jahren den Bergtod fand. Der Komponist gibt ihr eine Zwölftonreihe, aus der das motivische Material für ihre spätere große Vision gewonnen wird.



So ist von Henze die Herleitung der Visionen aus jenem frühen tragischen Geschick auskomponiert. Weiter: Am Ende des ersten Aktes wendet sich Hilda mit den Worten „Wie reizend du bist“ an Elisabeth, die junge Liebende, deren tragischen Tod sie in ihrer Vision („Schnee fällt aufs Blütenmeer“) schon vorausgesehen hatte. Daß sie jetzt wieder jene Tonreihe singt, mit der sie die Oper eröffnet hatte, in Erinnerung an den Bergtod am Hammerhorn, wird nun zur Ankündigung drohenden ähnlichen Geschicks für Elisabeth.

Mittenhofers erster Auftritt wird eingeleitet von einem siebenmaligen Fünftonakkord.



Es handelt sich um die Umkehrung der letzten fünf Töne der Hilda-Reihe, die sein Gesang nachher weiter fortsetzt. Die Abhängigkeit seiner Dichtung von Hilda wurde so durch den Komponisten bestätigt. Aber Mittenhofer zwingt alle und alles in den Dienst an seiner Dichtung: Nach aufmerksamem Zuhören quittiert er Hildas große Vision mit den Worten: „Gut. Genau wie es mir paßte . . . Sogar die Form ist schon in Sicht.“ Mit Quartsprung und drei Halbtonschritten in der Gegenrichtung beginnt sein Gesang, acht Takte lang unterstreicht die Pauke beharrlich dasselbe Motiv in der Umkehrung.



Hans Werner Henze: „Elegie für junge Liebende“
Bühnenbildentwurf von Helmut Jürgens

liche rhythmische Sensibilität dieser Oper in keinem bisherigen Bühnenwerk Henzes so ausgeprägt finden, und will man überhaupt von außen herleiten, dürfte noch am ehesten ein Hinweis auf Debussys „Pelleas“ verstattet sein.

Die Kunst der Übergänge und der Nuancen. Debussy wie Hofmannsthal, Auden, Kallman wie Henze beherrschen sie, lieben sie, leben in ihnen. Übergänge von einer Nuance des Gefühls zur anderen: Übergänge aber auch vom Heute zum Immer, vom Hier zum Überall, vom Leben zum Tod, vom Tod zum Gedicht.

Auden, Kallman und Henze, Hofmannsthal, dem ihr Werk zugeeignet ist und der österreichische Dichter Mittenhofer, der mit all seinen Kräften

und Unzulänglichkeiten um sein Werk, die Elegie, ringt, sie alle berühren die Worte, die Hofmannsthal 1907 über den „Dichter und diese Zeit“ sagte: „Die Übergänge sind niemals schwer für ihn, und er überläßt das vereinzelte Staunen denen, deren Phantasie schwerfälliger ist – denn er staunt immer, aber er ist nie überrascht, denn nichts tritt völlig unerwartet vor ihn, alles ist, als wäre es schon immer dagewesen, und alles ist auch da, alles ist zugleich da. Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod. Die Toten stehen ihm auf, nicht wann er will, aber wann sie wollen, und immerhin sie stehen ihm auf. Sein Hirn ist der einzige Ort, wo sie für ein Zeitalter nochmals leben dürfen.“

Das neue Buch

Resümee der Kranichsteiner Ferienkurse 1959

Der dritte Band der „Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik“ (Verlag B. Schott's Söhne Mainz) enthält größtenteils die wichtigsten Referate der Kranichsteiner Ferienkurse des Jahres 1959 und macht so die dort diskutierten Fragestellungen breiteren Kreisen zugänglich. Pierre Boulez greift bei der Beschreibung seiner dritten Klaviersonate grundsätzliche Probleme der teilweise indeterminierten Komposition auf und zeigt, wie er durch Mallarmé und Joyce zu solchem Verfahren angeregt wurde, wie er aber des anderen, nämlich musikalischen Materials wegen andere Wege einschlagen mußte. In diesem grundsätzlichen, durch Sache und Formulierung sehr lesenswerten Teil seiner Darstellung intentionieren manche etwas dunkle Wendungen („Interferenzen zwischen Stil und Form“; „... die Musik verfügt gegenwärtig ... über ein Vokabular, das wieder die Universalität von Konzeption und Verständnis erreicht“) mehr poetische Wirkung als Sachverhalt. Die eigentliche Beschreibung des Werkes und seiner phantasievollen Operationen aber trifft sprachlich immer den Nagel auf den Kopf, sachlich ist sie eine der vielen Ausweise für die überlegene strukturelle Inspiration dieses Komponisten.

Wenn Boulez betont, daß es „im heutigen Werk keine totale Indetermination wird geben können, denn ein derartiges Phänomen würde bis zur Absurdität jedem organisierenden Denken und jedem Stil widersprechen“, dann bezieht er damit Stellung im Streit der beiden Lager: Struktur – Zufall, die sich freilich nicht unbedingt gegenseitig ausschließen müssen, wie eben seine eigene Sonate beweist. Deutlicher noch sagt dasselbe der gegen Schluß stehende, quasi zusammenfassende Satz: „Die Form erwirbt ihre Autonomie,

strebt zu einem Absoluten, wie sie es nie zuvor gekannt hat, und sie weist das Eindringen bloß persönlicher Zwischenfälle und Akzidenzien ab“.

Ungleich schärfer tritt Luigi Nono („Geschichte und Gegenwart in der Musik von heute“) gegen Cage und seinen Kreis auf und verteidigt mit ebenso klugen wie ernststen Worten den alten Begriff der Kunst Europas, der Kunst als Leistung. Es ist schwer, wichtigere Gedanken hervorzuheben, so gewichtig ist jeder einzelne, z. B. die von ihm postulierte dialektische Antithese des Geschichtlichen bei der Verwirklichung eines Prinzips, eines Kunstwerks; oder die „Kapitulation vor der Zeit“ und die Verwechslung der Begriffe Ordnung und Unterdrückung, die er im gegnerischen Lager findet. Und noch etwas hat Nono mit Boulez gemeinsam. Selbst dort, wo seine Polemik sarkastisch wird, bleibt sie völlig frei von jener Schnoddrigkeit, die den Halbstarken als erwachsen, den Komponisten als revolutionär ausweisen soll; und die der guten Sache in Darmstadt so sehr geschadet hat.

Sehr sachlich ist Karlheinz Stockhausens „Musik und Graphik“, ohne deshalb auf weitreichende Folgerungen zu verzichten. Gegen eine seiner Thesen, daß es nur zum Lesen bestimmte Musik gäbe, werden vermutlich viele zu Felde ziehen und verächtlich „Augenmusik“ schimpfen. Wenn aber solche Lektüre dem Eingeweihten spezifische künstlerische Erlebnisse vermitteln kann, dann bereichert sie unsere musikalische Welt, und wir müßten sie fordern, gäbe es sie noch nicht. Denkbar sind auch sinnvolle Werke (und wir kennen einige auch aus vergangenen Stilen), die nur für den Hörer oder nur für den oder die Spieler geschrieben sind; fraglich ist nur, ob sich die anspruchs-

volle avantgardistische Musik in diesem Sinn wird spezialisieren müssen. Stockhausen zeigt dann, wie bei einigen Komponisten sich die Notenschrift als Graphik allmählich verselbständigt und schließlich ganz autonom wird, was vor allem bei Cage und Bussotti der Fall sei. Das überrascht uns nicht, lassen doch diese Komponisten ihre Musik so weitgehend von außermusikalischen Gegebenheiten des Augenblicks bestimmen, daß die Art der Vorlage überhaupt ziemlich belanglos wird. So läßt sich zweifellos nicht nur die „musikalische“ Notation nach graphischen Gesichtspunkten entwerfen, sondern auch viele Graphik abspielen, deren Autor an diese Möglichkeit überhaupt nicht gedacht hat. Weiter müssen sich nach geeigneten, leicht zu findenden Spielregeln auch das geschriebene Wort (Plakate, Gedichte, Geschäftsbriefe), Blumensträuße, Tapeten und Kuhlhäute solcherart in Musik umwandeln lassen. Und wenn diese Musik keinem Hörer, sondern nur dem Spieler zugedacht ist, dann gilt es auch in der Aufführungspraxis die gleiche Konsequenz zu bewahren und entweder das Publikum zum Mitmachen zu verpflichten oder ohne dieses zu agieren.

Da jeder Band dieser Publikation die Ferienkurse des Vorjahres behandelt, kennen wir bereits die Reaktion der nächsten Ferienkurse auf die angeschnittenen Fragen. Gegen diese „Musikalische Graphik“ hat sich Boulez 1960 in seiner Hauptvorlesung ausgesprochen mit der Forderung, eine neue Notenschrift müsse die Möglichkeiten der alten umfassen, bevor sie neue eröffne, sonst bedeute sie Regression. Aber bereits ein Jahr vor der „Musikalischen Graphik“, bei den Ferienkursen 1958, sagte Henri Pousseur: „Es wäre sinnlos, von dem graphischen Reiz der Zeichen zu sprechen: dann wäre solch ein Komponist eher Graphiker oder höchstens Musikkopist geworden. Wenn er auf dem Erfinden von Notenbildern besteht, dann weil diese für ihn etwas hegen, was nicht rein visuell ist.“

Stockhausen berichtet weiter von vielen Beobachtungen, wonach Juroren und überhaupt Musiker eine Komposition nach dem Aussehen des Notenbildes allein beurteilten. Solche Naivität verblüfft. Die Abhängigkeit der Komposition vom gewählten System der Aufzeichnung ist doch zweifellos nur dort absolut, wo der Komponist die einschränkenden Bedingungen des Systems nicht kennt und — vor allem — keine oder zu wenig Phantasie hat, diese Schranken zu überwinden. Eine größere Potenz vermag auch dem alten Notationssystem neue Perspektiven abzugewinnen, weshalb eine Beurteilung nach dem ersten visuellen Eindruck allein zu den übelsten Praktiken gehört, die man einer Partitur antun kann. Das bedeutet nicht, daß wir uns mit der alten Schreibweise zufrieden geben müssen, im Gegenteil, behindert diese doch schon seit Jahrzehnten die strukturelle Phantasie. Der Referent kennt als neue und brauchbare Lösung „Equiton“ des in der Schweiz lebenden Engländer Rodney Fawcett, eine ebenso geniale wie aufregende Erfindung mit dem Vorteil, daß alle, auch die alte Musik, in ihren Strukturen unmittelbar plastisch vor Augen steht wie nie zuvor.

György Ligetis Aufsatz „Über die Harmonik in Weberns erster Kantate“ ist vorbildliche Analyse und darüber hinaus so klar und geschickt angelegt, daß er sich zu pädagogischen Zwecken sehr gut eignet. Ligeti

setzt bei einfachen, allbekannten Phänomenen an und läßt so den Leser die komplizierte Webernsche Harmonik als organische Entfaltung aus keimhaften Ansätzen heraus verstehen. Diese Arbeit ließe sich gut zu einer umfassenderen Schrift erweitern, denn eine ganze Anzahl der dargestellten Baugesetze gelten für alle Spätwerke Weberns und weiter für dessen serielle Nachfolger: selbst dort, wo sie scheinbar ganz verlassen sind, wirken Weberns Prinzipien der Permutation, der Rotation, des Ausbaus symmetrischer Anlagen zu unsymmetrischer Lebendigkeit u. a. weiter als grundsätzliche Möglichkeiten des strukturellen Denkens. Da Ligetis Sprache relativ einfach ist („deutsche Formulierung in Zusammenarbeit mit Gerald Biesinger“), wird diese Analyse, soviel sie dem Fachmann gibt, auch dem Liebhaber verständlich sein — was heutzutage selten ist.

Der Artikel „Zur Systematik der elektrischen Klangformationen“ von Werner Meyer-Eppler beschreibt zunächst die Möglichkeiten der Signal-Apperzeption unseres Ohres. Allein diese Seiten sind grundlegend für eine künftige Physiologie des musikalischen Hörens. Wenn Meyer-Eppler zu Lebzeiten keine genaueren Untersuchungen angestellt hat über die Zahl der Valenzen, die unser Ohr unter verschiedenen Bedingungen in einer Sekunde auffassen kann, dann wäre zu hoffen, daß ein ähnlich tüchtiger und musikalischer Wissenschaftler diese Arbeit bald weiterführt, gilt es doch, hier vieles Entscheidende zu erhellen. Auch die Ausführungen über die Klangtransformationen enthalten überall hochinteressante Erkenntnisse und für den Komponisten wiederum eine ganze Menge wichtiger Unterlagen.

Edgar Varèse („Erinnerungen und Gedanken“) gibt ein anschauliches Bild einiger Stationen seines Lebens und mancher Grundsätze seiner Musik, die für unser Jahrhundert so charakteristisch ist. Ohne Zweifel repräsentiert Varèse die wichtigste Vorstufe der „Musique concrète“, aber auch die elektronische Musik und die avantgardistische Instrumentalmusik nach 1950 hat er beeinflusst.

Hans Ulrich Engelmann („Kurt Weill — heute“) wird der schwierigen Aufgabe, Weills musikalisches Oeuvre zu würdigen, korrekt und geistvoll gerecht. Er weiß interessante Äußerungen, Briefstellen und sonstige Zitate aus Weills Umgebung heranzuziehen und dadurch diesen Komponisten ins rechte Licht zu setzen. Auch Bo Wallners Aufzählung aller Ereignisse um die „Musik in Schweden“ wird der deutsche Musiker aufmerksam lesen, zumal Komponisten dieses Landes in Kranichstein und Donaueschingen in den letzten Jahren oft vertreten waren. Die Entwicklungsgeschichte der Neuen Musik in einem peripher-europäischen Land zeichnet ja auch die Konturen unserer eigenen, vielleicht ungenauer, dafür aber meist kräftiger, und macht damit manche unserer Eigenheiten uns selbst erst bewußt.

Die „Kranichsteiner Chronik 1959“: das ist das Programm der öffentlichen Veranstaltungen dieser Ferienkurse; eine Liste ihrer Dozenten von 1946 bis 1960 und der Träger des Kranichsteiner Musikpreises zwischen 1952 und 1959 sowie mehrere Notenbeigaben vervollständigen das Heft. Nichts kann das Interesse, das dieser Publikation entgegengebracht wird, deutlicher zeigen als der Umstand, daß ihr erster Band seit längerer Zeit vergriffen ist. Erhard Karkoschka

Frank Martins Leben und Werk

Es ist eine seltene Erscheinung, daß ein Schweizer Künstler die erste biographische Würdigung im Ausland erfährt. Im Falle des Genfers Frank Martin ist dieses merkwürdige Faktum damit zu begründen, daß seine drei szenischen Hauptwerke durch ihre Uraufführungen („Der Sturm“ 1956 in der Wiener Staatsoper, „Der Zaubertrank“ und „Das Mysterium von der Geburt des Herrn“ 1948 bzw. 1960 bei den Salzburger Festspielen) mit dem österreichischen Musikleben eng verbunden sind und daß er in dem Wiener Musikschriftsteller Rudolf Klein einen Kommentator gefunden hat, der sich nicht nur um Einsicht in sein gesamtes musikalisches Schaffen, sondern auch um die Erkenntnis seiner menschlichen Persönlichkeit sachkundig und liebevoll bemühte. Das Resultat liegt nun in einem auch graphisch sehr schön ausgestatteten Sonderband vor, der mit Förderung durch die Zürcher Stiftung „Pro Helvetia“ kürzlich im Verlag der „Österreichischen Musikzeitschrift“ in Wien publiziert wurde.

Nach kurzer Schilderung der Anfänge des 1890 in Genf geborenen, der Abstammung nach auch Frankreich und Holland zugehörigen Komponisten weist Klein gleich auf die Besonderheiten des Schaffensweges hin, der Martin von sehr komplizierten expressionistischen und neoklassizistischen Gestaltungsweisen allmählich zu technisch viel einfacheren, in ihrer klanglichen Erscheinung und ihrem geistigen Gehalt aber immer sublimeren Gebilden führte. Die entscheidende Wende sieht Klein mit Recht in den Jahren 1933/38, in denen sich Martin intensiv mit Schön-

bergs Zwölftonmethode befaßte, ihr alles, was seinem künstlerischen Wesen entsprach, entnahm, es aber dann ganz eigenständig weiterentwickelte. Dies betrifft vor allem die von ihm fast ausschließlich geübte Verwendung der Zwölftonreihen als melodische Linien, während er das vertikale Geschehen stets auf Grund seines starken Tonalitätsempfindens gestaltete. So gelangte er ungefähr als Fünfzigjähriger zu seinem ganz persönlichen „Stil der Reife“, der sich zunächst in einigen weltlichen Vokalwerken („Zaubertrank“, „Cornet“, „Jedermann“-Gesänge) und in der besonders eingängigen „Petite Symphonie concertante“ äußerte, später in der Shakespeare-Oper „Der Sturm“ und in den großen geistlichen Chorwerken „In terra pax“, „Golgatha“ und Weihnachtsmysterium. Alle diese Hauptwerke sowie die parallel entstandenen kleineren Stücke werden von Klein in sehr faßlicher, das fachtechnische Vokabular nur in bescheidenem Maße verwendender Sprache charakterisiert.

Fast noch wichtiger sind aber die zahlreichen Zitate aus Martins eigenen Schriften und Reden, die Klein an passenden Stellen zweckmäßig einsetzt; denn Martin ist auch sehr wortgewaltig und versteht es vortrefflich, seinen künstlerischen Grundsätzen und Überzeugungen sprachlich klaren, zwingenden Ausdruck zu verleihen. So ist Kleins schönes Buch eine wahrhafte „Martin-Enzyklopädie“ geworden, die jedem unentbehrlich ist, der sich näher mit dem sehr mannigfaltigen und gehaltvollen Schaffen des hochbedeutenden Genfer Komponisten befassen will. Willi Reich

Blick in ausländische Musikzeitschriften

„The Musical Quarterly“, New York, Januar 1961.

Würdigung des amerikanischen Komponisten Aaron Copland zu dessen 60. Geburtstag (R. Fr. Goldman). — Bericht über die amerikanische Erstaufführung von Egks „Revisor“ im New York City Center (Goldman). — Über die Internationale Komponistentagung in Stratford, Kanada (George Rochberg).

„Musical America“, New York, März 1961.

Marimba, ein Instrument der „unbegrenzten Möglichkeiten“ (Rafael Kammerer).

„Buenos Aires Musical“, Buenos Aires, März 1961.

Über die von Ernesto Halffter vollendete nachgelassene Oper „La Atlantida“ von Manuel de Falla (mit einem Notenfaksimile). — Neue Musik in Darmstadt (Hilda Dianda). — Die Kantate „Il Canto sospeso“ von Luigi Nono (Eduardo Ogando).

„The Music Review“, Cambridge, Februar 1961.

Terminologische Probleme um den Begriff „Tonalität“ (Lloyd Hibberd). — Über die Rolle des Gefühls in der Musik und in der Musikaufnahme (mit statistischen Daten von Elsie Payne). — Über einige zeitgenössische Symphonien und Sonaten (Hans Keller).

„Sonorum Speculum“, Amsterdam, März 1961.

Die Zeitschrift, die von der Stiftung „Donemus“ herausgegeben wird, hat die Revue „Das Musikschaffen zeitgenössischer Komponisten der Niederlande“, die an gleicher Stelle erschien, in sich aufgenommen. In der letzten Nummer dieser Zeitschrift (Februar 1961) waren noch Würdigungen folgender Komponisten (mit längeren Notenbeispielen) enthalten: Jan van Vlijmen, Otto Ketting, Ton de Leeuw. — „Sonorum Speculum“, das in deutschem und englischem Paralleltext erscheint, bringt eine ausführliche Studie über den Komponisten Marius Flothuis und Berichte über neue

Werke von Henk Badings, Hans Henkemans und Kees van Baaren.

„Mens en Melodie“, Utrecht, März 1961.

Von allgemeiner Bedeutung, besonders in bezug auf „pli selon pli“ von Pierre Boulez, ist eine Studie von Gielen über das nachgelassene und von Jacques Scherer rekonstruierte „Buch“ von Mallarmé.

„Nutida Musik“, Stockholm, Februar 1961.

Die Nummer ist vollständig Arnold Schönberg gewidmet, der selbst mit seiner Notiz „Meine Lehrmeister“ aus dem Jahre 1931 zu Wort kommt. — Jan Maegaard schreibt über die George-Lieder und den „Pierrot lunaire“. — Thoriklid Björnvig würdigt Georges „Buch der hängenden Gärten“ als dichterische Grundlage von Schönbergs Komposition.

„Musikrevy“, Stockholm, Februar 1961.

Über das Musikleben in Nordschweden (Ola Allard). — Über Aleatorik (Kurt Atterberg). — Zu Chatschaturjans „Schwertertanz“ (Georg Stenmark).

„Feuilles Musicales“, Lausanne, März/April 1961.

Nachruf auf den Schweizer Komponisten Edmond Appia (Roger Vuataz). — Gespräch mit André-François Marescotti (Ami Châtelain). — Schluß der Rundfrage über Zwölftonmusik und Serialismus: Bernard Reichel (Genf), Fernande Peyrot (Genf), Rudolf Kelterborn (Arlesheim) und Robert Suter (Basel). — Betrachtungen zur rhythmischen Methode von Jaques-Dalcroze (Frank Martin).

„Musikerziehung“, Wien, März 1961.

Unter dem Titel „Ausgangspunkt: Jazz“ analysiert Siegfried Günther das „Konzert für Jazzband und Symphonieorchester“ von Rolf Liebermann.

„Der Opernfreund“, Wien, April 1961.

Zur Aufführung der Opern „Krapp“ von Marcel Mihailovici und „Die Verlobung in St. Domingo“ von Winfried Zillig in Bielefeld (Claus-Henning Bachmann).
Willi Reich

Melos berichtet

Krenek am Pult des Landestheaters in Darmstadt

Ernst Krenek war eingeladen worden, in Darmstadt die Neuaufführung seiner Oper „Leben des Orest“ zu dirigieren. Es war die letzte Station seines halbjährigen Europa-Trips, und es ist charakteristisch für das moderne Reisetagebuch dieses umhergetriebenen Komponisten, daß er — unter Ausnützung der modernsten Verkehrsmittel und des Zeitgewinns zwischen der Alten und der Neuen Welt — am Abend darauf bereits an einer Universität in Kanada einen Vortrag über serielle Kompositionstechnik gehalten hat. Für die verwirrenden Verkürzungs- und Überkreuzungsmöglichkeiten, wie sie die technifizierte moderne Welt geschaffen hat, ist die „Große Oper“ aus dem Jahre 1930 schon ein dokumentarisches Beispiel: die kühne Kompilation der ganzen Orestie in eine „Story“, die den zu acht Dramen reichenden Stoff in acht Bilder stenogrammartig verkürzend zusammenpreßt, und die ebenso kühne Kompilation der Stile, die Neuromantik und Jazz, statuarisches Musiktheater und emotionales Musikdrama zur Attitüde der sogenannten Großen Oper zusammenfaßt. Verkürzung beherrscht auch das Verhältnis zum Stoff: die Distanz wird aufgehoben, Antike mit Aktualität durchtränkt; und aus dieser Gegenwartsannäherung, die den athe-

nischen Jahrmarkt mit Jazzrhythmen aufpulvert und dem kriegslüsternden Agamemnon die Maske des modernen Diktators anlegt, ergeben sich seltsame travestierende Verfremdungseffekte, die auch heute Reiz und Wirkung noch nicht eingebüßt haben. In der vielfältigen Überkreuzung der verschiedensten Stilelemente ist das Werk ein typisches Dokument der zwanziger Jahre und zugleich ein Dokument für die Unbefangenheit, mit der der dreißigjährige Krenek all diese Stilelemente für bühnenwirksames Operntheater einzusetzen wußte. Hier, im dramaturgischen Aufriß der Szenenfolge und ihrer opernhafte starken Wirkung, liegt auch heute noch der Angelpunkt für die Möglichkeit, das vieldeutige Mosaik des Werkes zur Einheit zusammenzufügen. Diese Möglichkeit hatte die Darmstädter Inszenierung von Harro Dicks im Sinne einer modernen Konzeption überzeugend ausgeschöpft. Interessant war, daß Krenek als Dirigent die romantischen Partien der Partitur zum Angelpunkt seiner Interpretation machte; das mochte ein Widerspruch sein, aber einer, der diesem widersprüchlichen Werk durchaus angemessen war und seinen neuerlichen Erfolg nicht beeinträchtigen konnte.

Wolfgang Steinede

Düsseldorfer »Undine«: Tanzfest ohne seelische Konflikte

Das Undine-Ballett von Hans Werner Henze und Frederick Ashton, eine von vielen phantasievollen Abwandlungen des romantischen Märchenstoffes, eröffnet dem Theaterbesucher von heute das Bild eines ungebrochenen und unverbrauchbaren Märchen=Raffinements von höchster Solidarität und feinsten Einfühlung. Für die Deutsche Oper am Rhein bedeutet die Auf-führung dieses Balletts eine ihrer geschlossensten Leistungen auf einem Gebiet, für das seit Saison-beginn der junge, sehr talentierte Ballettmeister Werner Ulbrich verantwortlich ist.

Ulbrich bekennt sich mit dieser, von ihm sehr ernsthaft erarbeiteten Aufgabe zum abendfüllenden Handlungsballett alter Zeiten. Die bisherigen Aufführungen von Henzes »Undine« bedeuten »Zwischen-lösungen«, deren Anzahl Ulbrich um eine weitere, die allerdings mit höchstem Respekt zu nennen sein wird, bereichert hat. Für ihn wurde die Musik und das Phänomen Märchen zum Angelpunkt für die Auf-schlüsselung dieses Werkes. Alles ist durchtränkt von einem auf Traumesschwingen gleitenden Tanzfluß, die dramatischen Evolutionen, wie die mögliche Wende ins Dämonische im zweiten Akt, sind geglättet, wenn nicht überhaupt ausgeklammert. Nichts wird psychologisch enträtselt, alles bleibt »gut« vom Standpunkt des Kindes, das Märchen nicht nur liest, sondern auch »versteht«.

Ulbrichs choreographische Lösung ist hinreißend, musikalisch, was zugleich bedeutet, daß sie die Musik in vorbildlicher Weise klärt und deutet. Eine drama-tische Kurve wird allerdings nicht evident, es gibt also auch keinen ausgesprochenen Höhepunkt, der zweifellos im zweiten Akt zu suchen gewesen wäre, wo sich der Fischer Palemon entschließt, der Tochter des Wasserkönigs zu entsagen. Die human=christliche Nuance dieses folgenschweren Entschlusses geht bei Ulbrich in einem glanzvoll arrangierten Tableau unter, und der eigentliche Ansatzpunkt, menschliche Redlichkeit zur moralischen Denkwürdigkeit zu erhöhen, geht ungenutzt vorüber. »Undine« wird bei Ulbrich zu einem berauschend schönen Tanzfest, in dem sich die seelischen Konflikte nicht in den Vordergrund spielen können.

Bewunderung erheischt die Tatsache, daß Ulbrich in kurzer Zeit aus dem schon immer aktiven Düssel-dorfer Tänzer=Ensemble ein aktionsfähiges Ballett=Corps entwickelt hat. Der klassische Formenkodex ist bis in Details renoviert und dem Ensemble mit sanfter Gewalt aufgeprägt worden, so daß die großen Tanz=bilder vielfältig belebt und bis in die winzigste Be-wegung von Prägnanz erfüllt sind. Die szenische Wir-kung gibt dem Handlungsverlauf, ohne ins Pantomimische abzugleiten, jene Deutlichkeit, die sich der Zuschauer zum Verständnis wünscht.

Für die großen Solo=Partien standen Ulbrich diszipli-nierte und gelehrige Tänzer zur Verfügung. Edel von Rothe in der Titelpartie bestach durch Präzision und verführerische Gewalt ihrer Bewegungen, die — wenn sie auch bis ins Virtuose gesteigert wurden — nie den

Aktionsrahmen sprengten. Den größeren Charme und die liebende Leidenschaftlichkeit strömte Audrey Betts als Braut Beatrice aus. Walter Cuhay, ein Tanz=künstler von hohen Graden, bestimmte das masku-line Zentrum, war dienender Liebhaber zwischen Geister= und Menschenbraut, blieb aber im seelischen Zwiespalt eine Spur zu indifferent. Sie und viele an-dere belebten das wundervolle Dekor von Jean-Pierre Ponnelle, ein Dekor aus »Fetzen« und skizzenhaften »Zeichen«, das bei aller Kühnheit des sturmbewegten Holländerschiffes in der Szene des Unterwasser=palastes die größte Inspiration offenbarte.

Mit höchster Anerkennung sei die Leistung von Rein-hard Peters und dem Düsseldorfer Orchester genannt, denen es gelang, die gleichsam aus Mondschein und Sonnenglast gewirkte Partitur bis in die kleinsten Verästelungen mit blühenden Melismen und gallischer Luzidität auszugießen.

Hanspeter Krellmann



»Undine« in Düsseldorf

Glänzende Inszenierung von Orffs »Oedipus« in München

In einer wohlüberlegten, auf strenge Stilisierung bedachten Inszenierung kam Carl Orffs »Oedipus der Tyrann« im Münchener Prinzregententheater zur Aufführung. Geschickt überspielte Heinz Arnold die latenten Bruchstellen des zwischen naturalistischen und idealisierenden Episoden abrupt pendelnden Werkes. Vor allem wurde dabei die Diskrepanz zwischen dem gesprochenen und dem gesungenen Wort überbrückt. Ein besonders glücklicher Einfall war es, die reine Sprechrolle des Kreon einem Sänger (Kieth Engen) anzuvertrauen, der das Rhetorische in eine Art gesanglich geführte Deklamation ausgezeichnet zu transponieren wußte. In ähnlicher Weise wurden auch die Sprechszenen der Boten ihrer den Hörer allzu direkt anspringenden Aussage entfremdet.

Geschlossen, zu blockhaften Gruppen zusammengefaßt, ließ Arnold den Chor in weit ausgreifenden Bewegungen aktiv an der Handlung teilnehmen. Bei der Abfolge dieser eindrucksvollen Bilder wirkte es allerdings um so peinlicher, daß sich — inmitten statuarischer Verharrung — plötzlich zwei der Choristen hin und her zu wiegen begannen, als wären sie unfreiwillig narkotisiert von den Klanggräuschen des Orffschen Instrumentariums. Abgesehen von einigen theatralischen Übertreibungen, z. B. dem schleppenden Abgang des erblindeten Oedipus, veranschaulichte aber gerade diese Inszenierung sehr sinnfällig das Schicksalsträchtige der Oedipus-Tragödie: das Gefangensein des Helden in einem Labyrinth rätselhafter Gescheh-

nisse, über die er keine Macht hat. So gab auch Helmut Jürgens seinem Bühnenbild sinnvoll den Charakter des Unausweichlichen, Festungshaften im düster aufleuchtenden Bronzeton eines Geflechts abstrakter Formen, das die überhöhte Szene drohend umschloß. Die Besetzung der Hauptrollen war die gleiche wie bei der Stuttgarter Uraufführung. Faszinierend wiederum Gerhard Stolze als Oedipus — diesmal durch eine leise Verhaltenheit in Stimme und Gebärde noch verinnerlichter als in Stuttgart. Gleiches läßt sich von der Jokasta Astrid Varnays und dem Tiresias Fritz Wunderlichs sagen. Gut besetzt waren die Nebenrollen: Albrecht Peter als Priester, Karl Hoppe und Friedrich Lenz als Chorführer, Josef Knapp und Kurt Böhme als Boten und Max Proebstl als Hirte. Die von Wolfgang Baumgart einstudierten Chöre hätten ein wenig mehr an stimmlichen Energien aufwenden dürfen.

Joseph Keilberth ließ Orffs Klanguntermalungen farbig aufschillern und setzte oft vehemente Akzente. Seinem Temperament lag es aber offenbar nicht, das Staatsopernorchester zu jenem Grad bohrender Intensität anzufeuern, der den szenischen Vorgängen angemessen gewesen wäre.

Der Beifall war um so anhaltender, je kräftiger sich die Mißfallenskundgebungen äußerten. Waren es — wie man munkelte — wirklich nur die »bösen Feinde« aus dem Lager der Zwölftonmusik, die da gegen Orff protestieren?

Helmut Lohmüller



Carl Orff: »Oedipus der Tyrann«
Oedipus: Gerhard Stolze
Jokasta: Astrid Varnay

Flüchtiger Klang in den Berliner Konzertsälen

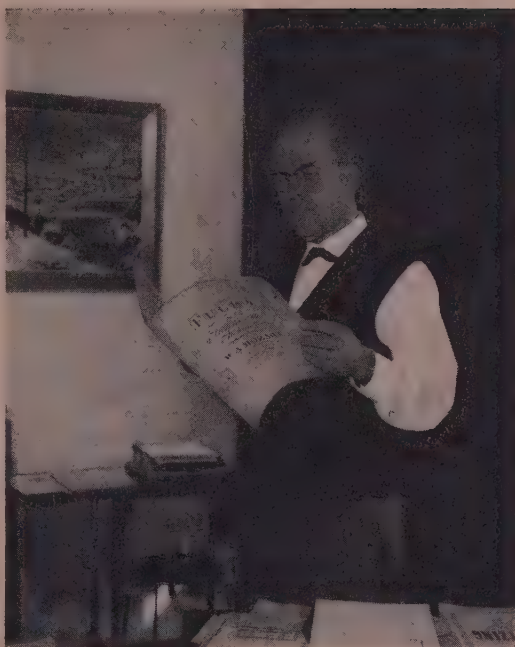
Was am musikalischen Kunstwerk Dauer habe, fragen nicht nur Historiker vergeblich. Die Lieder des Mittelalters sind verschollen: die Gregorianischen Melodien leben innerhalb der kirchlichen Organisation, die sie erhält. Noch die Komponisten des 18. Jahrhunderts piffen auf Ewigkeit, schrieben für den Tag. Der ent-rüstete Ruf unserer Tage: wo bleibt die zweite Auf-führung, fingiert einen Anspruch auf Dauer, der nicht im Kunstwerk selbst liegt. Vielleicht haben ihn die Gesellschaften zum Schutz des Urheberrechts er-funden... Oder die Verleger...

Ferenc Fricsay hat seine Berliner Konzerttätigkeit diese Saison auf Chorwerke gestellt, die vor zehn und mehr Jahren seine Karriere hier untermauerten. Nach Strawinskys „Oedipus Rex“ folgte Verdis „Requiem“ und schließlich Honeggers „König David“. Obwohl die Aufführung nicht schwächer oder weniger inspi-riert war als 1952 im Titaniapalast, wirkte die Musik blaß. Kühnheiten von 1921 sind Banalitäten von heute; die Aura von Jazz und Spiritual über einigen Szenen hat den Neuheitsreiz verloren. Ohne die innere Ergriffenheit der „Jeanne au bûcher“ ist dies symphonische Drama zu oberflächlich gemacht. Die Nächte der heißen Nadel halten nicht.

Fricsays Fanatismus, einer besseren Sache würdig, zieht den Stilbogen vom bukolischen Sopransolo Pilar Lorengars bis zu den wilden Ausbrüchen Gisela Uhlers in der Beschwörung sehr weit, sehr drama-tisch (ja, der Stimme Erich Schellows in den ver-mittelnden Melodramen hatte man eine weibliche ent-gegengestellt; unüblich, doch wirksam). Sieglinde Wagner für die Altsoli, Donald Grobes blühender, nobler Tenor hielten sich tapfer. Daß man für Chor-aufführungen Anleihen außerhalb Berlins macht (der Hamburger Rundfunk schickte seine Sänger), finde ich beschämend. Auch Karajan hat solche Pläne für 61/62. Hohe Zeit, daß Berlin einen Konzertchor bekommt, der modernen Ansprüchen genügt. Die Leistung des Rundfunk-Symphonie-Orchesters war makellos wie die des kleinen Rias-Kammerchors.

Komponisten dirigieren Neue Musik; dies Motto einer Reihe philharmonischer Programme brachte Winfried Zillig ans Pult des Hochschulsaa's. Alban Bergs „Lulu“-Symphonie ist — anders als 1934 bei der un-vergeßlichen Uraufführung durch Kleiber in der Lin-denoper! — kein Hörproblem mehr. Sie ordnet sich romantischen Traditionen zu. Frage: ob Konzert-wiedergabe ihr noch frommt. Zilligs Wiedergabe, wenngleich vorzüglich, läßt mich zweifeln. Dies Sammet-Orchester, das auch die Variationen des Wedekindliedes in ein System von Motiven und Ak-korden hüllt, Saturnringen gleich um die Substanz ge-lagert, es gehört in die Anonymität des Theater-abgrunds. Zillig weicht den Klang auf, rückt Bergs Kunst näher an Schreker oder Puccini als an Schön-berg, von dem sie doch herkommt.

Zillig selbst zeigte sich als Impressionist. Sechs Ver-lainesche „Ariettes oubliées“ in Stefan Georges pre-ziösem Deutsch sind stilistisch ungleich für Sopran und Orchester gesetzt. Wer Debussys Vertonungen kennt, spürte seinen Schatten in den ersten beiden Liedern. Das stärkste, „Birds in the night“, ist wie



Dr. Johannes Petschull, Leiter des in Frankfurt ansässigen Stammhauses der Musikverlage Peters und Litolf, begeht am 8. Mai seinen 60. Geburtstag. Dr. Petschull hat sich als Ver-lagsleiter des früheren „Melos“ große Verdienste um unsere Zeitschrift erworben.

ein Nachhall Mahlerscher Scherzi, das letzte, „Weis-heit“, fließt melodisch und harmonisch honigsüß aus. Trotz makelloser Wiedergabe durch Evelyn Lear war ich weniger überzeugt als von Zilligs Opern, nament-lich dem „Opfer“. Hindemiths „Nobilissima Visione“, auch sie fragwürdig im Konzert (allerdings auch als Ballett), beschloß den Abend.

Die Revision des Mahlerschen Werks wird unbeendet sein, auch nach dem Todestag am 18. Mai. Zwei Spielzeiten hindurch haben die Orchester und Diri-genten der Welt (in Ost und West) darum gerungen, Sänger wie Fischer-Dieskau für sein Lied gewonnen. Die Summe ist unbefriedigend. Nicht, was das Werk betrifft, wohl aber seine Schätzung. Man spricht da-von wie von einem Objekt der Wiedergutmachung. So, als wäre Mahler vergessen, hätten nicht die Nazis ihr Unrecht an jüdischer Musik verübt.

Rafael Kubelik hatte mit den Philharmonikern die Fünfte Symphonie an den Schluß eines böhmischen Programms gestellt. Willig hingegeben den emotio-nellen Kräften, folgt er Mahlers Pathos bis in die Ausbrüche von Schmerz und Freude, kennt er den Volkston des Ländlers wie den tragischen der Märsche, weiß er aus dem Orchester Gesang zu locken, wichtig

für Mahlers langsame Sätze. Höhepunkt das Scherzo, wo Kubelik den trennenden, sondernden Sinn der Mahlerschen Instrumentierung erfüllt: ein Sohn der technischen Landschaft mit ihren gesunden, bunten, nie verschmelzenden Farben. Das Werk selbst fluktuiert zwischen überirdischer Genialität und Zerrissenheit, die hinter der Vision zurückbleibt. Aber wer hat um 1900 größere Musik geschrieben?

Flüchtiger Klang nur ist das Cellokonzert von Martinu. Ein problemloser Dreisätzer, von Pierre Fournier, dem er gewidmet ist, so blendend hingelegt, daß man schon für diese Solistenleistung dankbar war. Es gibt leider wenig für Cello und Orchester, und auch die Konzerte von Meistern wie Hindemith und Toch haben keinen Platz in unseren Programmen erobert.

H. H. Stückenschmidt

Hannover: Getanzte Angst

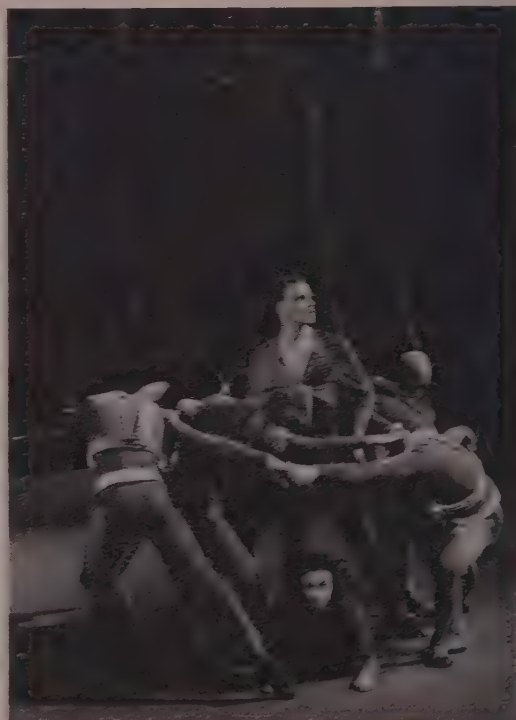
Zwischen der Wiederaufnahme eines elektronischen Balletts „Evolutionen“ von Henk Badings und einer Neumaisenerung von „Coppelia“ brachte Yvonne Georgi mit der Tanzgruppe des Landestheaters Hannover die deutsche Erstaufführung des Balletts „La Peur“ des 1927 in Bukarest von französischen Eltern geborenen, heute in Paris lebenden Komponisten Marius Constant. Der choreographische Satz für Klavier und 10 Instrumente der Yvonne Georgi zu ihrer Choreographie „Angst“ anregte stellt eine sowohl koloristisch wie rhythmisch interessante Klangstudie unter dem Einfluß Messiaens dar. Diese hochexpressive, farbkräftige Musik mit ihren bizarren Rhythmen gibt dem modernen Ausdruckstanz mannigfaltige Möglichkeiten.

Yvonne Georgi stellte in das düstere, von einem ausweglosen Balkengerüst gekrönte, im Vordergrund weitläufige Bühnenbild Friedhelm Strengers eine eindrucksvolle Choreographie, die einen Mann zeigt, der von Angst erfüllt ist, die sich steigert, ihn immer mehr belagert und schließlich Gestalt annimmt. Es kommen Wesen aus den vier Ecken der Bühne. Die Angst wird zum Alpdruck, sie steht plötzlich leibhaftig vor ihm, die Wesen waren ihre Helfer. Der Mann bekämpft die Angst. Es entwickelt sich ein Ringen zwischen seinen Kräften und den ihrigen (Pas de deux). Der Mann bekommt die Überhand, er erzwängt die Angst und befreit sich vor dem Alpdruck. Die Klänge entspannen sich, befreit strebt der Mann wieder in die Höhe.

Die innere Intensität dieser kammerorchestral gezeichneten Angstephodie überrascht beinahe die Möglichkeiten der Tanzbühne. Die Choreographie stilisierte die Vorgänge zu einem parkenden Kammerballett. Wolfgang Wiener (Mann) und Iwa Siatoff (Angst) gaben in dem großen Pas de deux eine imposante, auf äußerste Steigerung angelegte Studie und Wolfgang Trommer brachte die interessante Partitur mit dem Opernhausorchester wirkungsvoll heraus. Dieser zweite Ballettabend der Spielzeit als Ganzes aber kann über die Tatsache nicht hinwegtäuschen, daß in Yvonne Georgis Tätigkeit eine Stagnation zu bemerken ist. Die hannoversche Ballettmeisterin hat in

den vergangenen Jahren durch ihre choreographische Arbeit große Maßstäbe gesetzt. Im Augenblick ist sowohl in der Aufstellung der Programme wie in der Leistungsfähigkeit der Tanzgruppe eine Krise eingetreten, die es zu überwinden gilt. Wie wäre es mit Austauschgastspielen von Choreographen verschiedener Bühnen?

Erich Limmert



„Angst“
Ballett von Marius Constant

Moderne Musik in modernen Kunstaussstellungen

Im Düsseldorfer Kunstleben ist die „Arbeitsgemeinschaft kultureller Organisationen“ seit zwölf Jahren eine starke Konkurrenz für das städtische Kulturamt. In ihrem Bestreben, die ausgefahrenen Gleise zu meiden, auch hin und wieder zu experimentieren, dabei aber stets auf den qualitativen Rang des von ihr Gebotenen zu achten, hat sie vor allem auf das städtische Musikleben als stiller und oft scheinbar angelegener Anreger gewirkt. Kein Wunder, daß von Anfang an ein großer Anhangerkreis ihre Arbeit stützte und mit Anerkennung und Lob nicht sparte.

Die „Arbeitsgemeinschaft“ kennt in bezug auf Kunstsparten keine Grenzen. Sie arrangiert Konzerte, Vorträge und Dichterlesungen, und es ist unnötig zu sagen, daß es für sie eine Ehrenpflicht ist, Neue Musik in mustergültigen Darbietungen zur Diskussion zu stellen. In der laufenden Saison ist neben den Orchester- und Kammerkonzertzyklen und den zwangloseren, oft sehr ergiebigen Studioabenden erstmalig „Die Neue Reihe“ aufgelegt worden. Sie findet in der Düsseldorfer „Kunstruine“ inmitten der jeweils hängenden Ausstellung statt, und ihr buntes Programm entspricht dem Bestreben der „Arbeitsgemeinschaft“, auf allen Gebieten aktuell zu sein. So ist hier vor kurzem „Blechtrommel“-Autor Graß zu Wort gekommen, etwas später Henzes „Homburg“-Librettistin Ingeborg Bachmann.

Eine entscheidende Rolle spielt in dieser Reihe die Neue Musik. War es die „Arbeitsgemeinschaft“, die seiner Zeit allen Pessimisten zum Trotz Boulez in Düsseldorf vorstellte, so publiziert sie jetzt allerlei Neues von Henze, Stockhausen, Pousseur und wieder Boulez. Von drei Abenden ist hier zu berichten. Sie verliefen alle gleich anregend, und schon beim ersten war eine Zuhörerschaft zur Stelle, die bereit war, allem geduldig zuzuhören und sich auch belehren zu lassen. Das Konzert gehörte den Brüdern Kontarsky und ihrer virtuellen Klavierkunst. Für ihren Abend hatten sie sich einige Kernstücke aus dem Repertoire für zwei Klaviere herausgegriffen. Zwei Werke von Debussy gehörten mit dazu, und zwar nicht nur, um das Programm zu füllen. Die Kontarskys rücken Debussy nämlich bewußt in die „Moderne“ hinein. Seine Musik wird abgehört auf ihre strukturellen Verdichtungen; dafür tritt selbstgefälliges impressionistisches Geglitzter in den Hintergrund, so daß die kategorisierende Vokabel „Farbenmusik“ entwertet wird. Die „Six épigraphes antiques“ bilden in ihrer transparenten Silberstiftzeichnung und den vielen Aussparungen im Spiel

der Kontarskys eine unmittelbare Brücke zu Boulez. Seine „Structures“, mit dem Lieblingswort der jungen Komponisten belegt, liegen einige Jahre zurück und der inzwischen flexiblere Stil von Boulez ist für ihn selbst und für uns wichtiger und bedeutender. Großartige Phasen aber werden auch hier nach wie vor evident in der unnachahmlich guten Darstellung der Kontarskys: etwa das dynamische Feuerwerk im Mittelteil des zweiten Stücks, das mit funkenstiebenden Martellato-Schlägen vor den Ohren der Hörer explodiert, oder der raumgreifende Anfang des dritten.

Am zweiten Abend versuchte man es mit erklärendem, analysierendem Wort, für das Heinz Klaus Metzger gewonnen worden war. Er scheiterte an seiner Aufgabe, da er sich nicht aufs Publikum einstellte, was in solchem Rahmen unerlässlich ist, und statt Hörhilfen gelehrte Erörterungen gab. Völlig verfehlt scheint es uns, aus Weberns Streichtrio „Themen“ herauszugreifen und dieselben vorspielen zu lassen, obwohl sie später im Zusammenhang von einem Laienpublikum (und auch von manchem Musiker) nicht wiedererkannt werden. Entschädigt wurde man durch das hervorragende Spiel des Hamburger Röhntrios, das mit dem Trio von Schönberg und Webern geradezu klassische Interpretations-Exempel statuiert. Aus beiden Werken wird das geistige Konzentrat destilliert, bei Schönberg ist es noch durchflochten von „romantischen“ Reminiszenzen, bei Webern setzt das Tonraumerlebnis der drei Musiker die Klänge in immanente Spannungszusammenhänge, so daß beim Hörer eine Erlebnissphäre angestrebt wird, die von der traditionellen völlig verschieden ist: aus formalem Hören wird bei Webern ein fast literarisches, mittelpunktsloses Klanghören.

Am dritten Abend warben der Pianist Alexander Kaul und Diether de la Motte als Sprecher für Henzes neue Sonate und Stockhausens „Klavierstück Nr. XI“: im großen ganzen mit Erfolg, der sich jedoch erstaunlicherweise mehr Stockhausen als Henze zuneigte. De la Motte ging vom „erzählerischen“ Element der Musik aus, wie es Stockhausen jüngst in einer „Höranweisung“ für sein „Carré“ formuliert hat. Ohne Zweifel ist von beiden Komponisten Henze der größere „Erzähler“; dennoch wirkt er in seinem neuen Opus fremder, herber, auch extremer als der viel doktrinätere eingestellte Stockhausen. Vielleicht war dies — weil am wenigsten historisch — der interessanteste der drei Abende.

Hansjörg Kreßmann

Unsere Juni-Nummer

erscheint als Österreich-Heft zum 35. Weltmusikfest

der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Wien

Menuhin spielt Bartók im Münchener Herkulesaal

Yehudi Menuhin war der Solist des 4. Musica-Viva-Konzerts. Alles Interesse konzentrierte sich selbstverständlich auf den berühmten Geiger, in dessen Persönlichkeit sich eminentes künstlerisches Können mit dem Geist einer tief empfundenen Humanitas verbindet. Welche bezwingende Kraft der Verinnerlichung von dieser so seltenen Harmonie ausgeht, offenbarte Menuhins Interpretation zweier Werke von Béla Bartók.

Da überdeckten sich die Porträts des Komponisten — das jugendliche und das gereifte — in ihren gemeinsam immanenten Grundzügen, da erschienen die noch schwachen Konturen des frühen Violinkonzerts Nr. 1 wie angedeutete Schlagschatten einer aufdämmernden Geistigkeit, die sich in stetig zunehmender Intensität in den Meisterwerken der letzten Schaffensphase schließlich völlig zum Transzendentalen steigert.

Ohne Zwang, ohne jeglichen Nachdruck schlug Menuhin die Brücke von dem noch in jugendlich süßer Beseligung schwelgenden Violinkonzert zu der gefestigten Solosonate aus dem Jahre 1944, die Bartóks spezifisches Wesen in reiner Form auskristallisiert. Berückende Schönheit des Tons und natürlich

schwingende Dynamik korrespondierten ideal mit dem aufs dichteste konzentrierten Ausdruck der inneren Kraftströme dieser Musik. Verständlich, daß der Beifall für Menuhin kein Ende nehmen wollte.

Fritz Rieger, der Dirigent des Abends, begleitete mit dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks das Violinkonzert sehr aufmerksam und differenziert. Bei der das Programm einleitenden „Zwischermaschine“ opus 7 von Giselher Klebe hatte er leider keine so glückliche Hand. Der allzu harte Zugriff benahm diesen feingliedrigen Metamorphosen nach dem bekannten Bild von Paul Klee den Atem, verflüchtigte die unproblematischen poetischen Reize des heiter kuriosen und leicht grotesken Spiels.

Weniger kompakt erklang zum Schluß Bernd Alois Zimmermanns „Sinfonie in einem Satz für großes Orchester“ aus dem Jahre 1951. Sichtlich begeistert von den wirbelnden und schleudernden Energien dieser Partitur, ließ Fritz Rieger hier seinem impetuos- en Temperament freien Lauf. Für das nicht ganz schlackenfreie Filigran der mehrfach aufgeteilten Streicherepisoden entschädigten die nuanciert angesetzten Mysterioso-Einblendungen.

Helmut Lohmüller

Berichte aus dem Ausland

Musica nova hinter verschlossenen Türen von Radio Wien

Alljährlich werden bei Radio Wien drei oder vier Konzerte des Zyklus „Musica nova“ an einem Wochenende zusammengelegt. Dadurch soll die Bedeutung solcher Veranstaltungen hervorgehoben werden. Früher sprach man von einem „kleinen Fest“. Heuer hat man auf dieses schmückende Attribut verzichtet, obwohl man sich gerade diesmal der vier Konzerte nicht hätte schämen müssen. Sie wurden mehr oder weniger unter Ausschluß der Öffentlichkeit im großen Sendesaal arrangiert. Nur ein paar Eingeweihte und etliche eingeladene Personen wußten von ihnen. Das ist schade, da es sich bei diesen Veranstaltungen um keine Direktübertragungen handelt und die Sendetermine auf Monate verstreut werden. Um die Bedeutung der „Musica-nova“-Konzerte wirksam zu unterstreichen, müßte man sie vor einem größeren Forum aufführen und sie dazu nötigenfalls in einen Konzertsaal verlegen. Jedenfalls ist der Neuen Musik mit solcher Geheimnistuerei nur unzulänglich gedient.

Freilich hörte man nicht den Dernier cri der Musik. Die Werke gruppierten sich um grano salis um die Wiener Schule. Damit war die Einheitlichkeit der Pro-

grammgestaltung einigermaßen garantiert. Und das allein ist schon viel wert. Ein Manko, das sicherlich für die „Geheimhaltung“ mitverantwortlich ist, muß erwähnt werden: die unzureichende Finanzierung der „Musica nova“. Der österreichische Rundfunk hat bekanntlich zu wenig Geld. Erst die höhere Dotierung der einzelnen Produktionen würde mehr Proben und damit die besser ausgefeilte Wiedergabe der Werke garantieren. Einstweilen behilft man sich, so gut es eben geht. Trotz solcher und anderer Imponderabilien müßte es jedoch möglich sein, mehr Werke der jungen Generation in die Programme der „Musica nova“ einzubeziehen.

Schönberg selbst war mit zwei Werken vertreten. Die „Kammersymphonie“ gewährt Einblick in den von Mahler abgeleiteten musikalischen Expressionismus. Leider wurde das Werk in der Fassung für großes Orchester gespielt, in dem die klaren Strukturen verschwimmen. Die bis ins Detail inspirierten „Variationen für Orchester“ op. 31, eines der genialsten Werke der Neuen Musik, müssen hier nicht näher beschrieben werden.

Verschieden sind die Wege, die Schönbergs Schüler wählten. Auf klare, saubere, übersichtliche Form bedacht, erfolgreich bemüht, dem Expressionismus zu entkommen, und dennoch harmonisch in der Nähe Alban Bergs angesiedelt, ist Hans Erich Apostel. In seinem Konzert für Klavier und Orchester op. 30 wirken die für den Komponisten typischen, kurz abgerissenen Akkordblöcke und die ein wenig vertrackten Rhythmen profilbildend. Apostel instrumentiert transparent, verzichtet aber bewußt auf die Vorherrschaft der Klangfarbe. Nikos Skalkottas hat, isoliert von der Umwelt, die Zwölftontechnik individuell abgewandelt. Die „Ten Sketches for Strings“ sind abwechslungsreiche, konzentriert formulierte, klanglich gut ausgewogene Miniaturen, die den Eigenarten der Saiteninstrumente sehr entgegenkommen. Lediglich die rhythmische Komponente ist etwas dürftig. Winfried Zilligs Konzert für Violoncello und Blasorchester ist um gut fünfzehn Minuten zu lang ausgefallen. Der Klang ist unausgeglichen. Auf tonalitätsfreie Passagen folgen recht fatale Tristan-Akkorde. Diese beiden Elemente lassen sich auf solche Art nicht vereinen. Unzulängliche Jazzphrasen treten hinzu. Sie machen das Bild bunter, aber nicht geschlossener.

Luigi Dallapiccola hat sich Schönberg zum Vorbild genommen. Für den Italiener ist die Zwölftontechnik eine Hilfe, disziplinierte Melodien und neue Harmonien bilden zu können. Dabei darf man den Begriff Harmonik hier ohne weiteres traditionell auffassen und Analogien im Impressionismus suchen. Wozu also erst Schönberg, wird nun mancher fragen. Wir glauben, daß Dallapiccola ohne Schönberg nicht jene Konzentration erreicht hätte, die viele seiner Werke auszeichnet. Es wurden die „Canti di liberazione“ aufgeführt, dem Aufbau und dem Instrumentarium nach ein Schwesterwerk zu den „Canti di prigionia“. Dallapiccola verarbeitet Texte von Castello, Mirjams Siegesgesang aus dem II. Buch Mosis und Abschnitte aus Augustins „Confessiones“. Das dreiteilige Werk blüht zu langsam auf. Kräftige, lebhafte Bewegungen kennzeichnen das Zentrum. Der Schlußteil verläßt in einer Welt des Friedens und der Liebe. Am meisten ist die harmonische, am wenigsten die rhythmische Komponente ausgeprägt.

In Luigi Nonos Schaffen ist der Expressionismus trotz allen seriellen Ordnungen und Überordnungen erhalten geblieben. Hier wirkt die Kraft des Begründers der Wiener Schule nach. In den 1953 entstandenen „Due espressioni“ für Orchester operiert Nono aber vor allem mit Farbwerten. Einer melodischen Linie werden rhythmische Kontrapunkte gegenübergestellt. Heterogene Klangfarben kontrastieren lebhaft. Erst in

späteren Werken geht es Nono darum, diese Klangfarben zu homogenen Gruppen und Blöcken zu verschmelzen. Die „Due espressioni“ sind glashelle und saubere Musik, die allerdings noch nicht in allen Punkten überzeugt.

Niccolò Castiglioni nimmt den Klang zum Ausgangspunkt seiner Kompositionen. Was ihm von der nachwebernschen Entwicklung brauchbar scheint, adaptiert er für seine Zwecke. In „Après-lude für Orchester“, vier knappen Sätzen, fließen die planmäßig organisierten und zu Gruppen zusammengefaßten Klänge bestimmter Kombinationen von Instrumenten pastellfarbig ineinander über. Die erzielten Werte reichen von dichten, hoch flimmernden Tongruppen, die wie Libellenflügel changieren, über harte, stechende Partien bis zu ruhigen, dunklen, tief raunenden Komplexen. Ein neoimpressionistisches Werk, dessen Substanz vielleicht anfechtbar sein mag. Keineswegs anfechtbar hingegen ist der überzeugende und reizvolle Aufbau der Farbwerte.

Ziemlich opportunistisch muten die neun Sonette von Karl-Birger Blomdahl an. Seine Begabung für Opernmusik wird auch „Im Saale der Spiegel“ deutlich spürbar. Die Texte sind von Erich Lindegren. Sie schildern in schwulstiger Manier alle möglichen Angst- und Wahnvorstellungen des heutigen Menschen. Vielleicht hat die Übersetzung noch einiges vergrößert — jedenfalls aber ist Lindegren weder mit Mallarmé noch mit dem Surrealismus fertig geworden. Blomdahl jedoch ist mit allem fertig geworden. Er versucht offenbar, die alte Romantik auszutreiben. Wird die Klangwelt kompliziert, unterlegt er ihr orgelpunktartige Grundtöne. Dabei sind ihm musikalisches Temperament, Klangsinn und Phantasie keinesfalls abzusprechen. Hierin aber liegt die große Gefahr: mit gleisnerischem Schliif und einer raffinierten Emballage verführt er das Publikum. Vielleicht deshalb haben Blomdahls Stücke Erfolg. Sie schillern modisch und effektiv in allen Farben.

Die Wiedergabe der Werke lag in besten Händen. Es dirigierte Bruno Maderna, Winfried Zillig und Ernst Märzendorfer. Alle drei standen souverän über den Werken. Es gelang ihnen, trotz den wenigen Proben angemessene Qualität aus den Wiener Symphonikern und dem Wiener Rundfunkorchester herauszuholen. Der Chor von Radio Wien meisterte seine schwierigen Aufgaben tadellos. Als erstklassigen Solisten lernte man den Cellisten Siegfried Palm kennen. Frieda Valenzi bewährte sich als gewissenhafte Pianistin.

Lothar Knessl

Hermann Scherchen *Lehrbuch des Dirigierens*

Das modernste und anspruchsvollste Dirigierbuch aus der Hand eines Praktikers, dessen Name Weltgeltung besitzt.

320 Seiten · 462 Notenbeispiele · Ganzl. DM 12,80

SCHOTT

Rosbaud schlägt der modernen Musik in London eine Bresche

Hans Rosbaud dirigierte das B.B.C.-Sinfonieorchester in der Royal Festival Hall bei der englischen Erstaufführung von Strawinskys „Movements for Piano and Orchestra“. Das Programm bestand, was in London selten genug vorkommt, ausschließlich aus moderner Musik: es begann mit Blachers „Orchester-Ornament“, und auf Strawinskys Werk folgten Weberns „Sechs Stücke“ op. 6, Hindemiths „Konzert für Orchester“ und Schönbergs Violinkonzert.

Der Beifall, der von Anfang an stark war, steigerte sich, zumal nach den Stücken von Strawinsky und Webern, zu einer begeisterten Ovation, die fast den Charakter einer demonstrativen Kundgebung annahm. Was das Publikum damit zum Ausdruck bringen wollte, wurde von dem Musikkritiker des „Observer“, Peter Heyworth, einige Tage später folgendermaßen formuliert: „Die Tatsache, daß wir acht Jahre warten mußten, bis Hans Rosbaud jetzt zum zweitenmal bei uns dirigiert hat, legt ein beschämendes Zeugnis ab für die tiefe Gleichgültigkeit der meisten Londoner Konzertveranstalter gegenüber der Neuen Musik. Zur Not lassen sie sich zu einem gelegentlichen ‚Versuch‘

bewegen, der dann aber durch die Aufführung selbst nur allzuoft wieder zunichte gemacht wird.“

In der Tat leiden englische Aufführungen Neuer Musik, bis auf einige rühmliche Ausnahmen, gar zu häufig unter unzulänglicher Wiedergabe oder Vorbereitung. Rosbauds hoher Kunstverstand, die Klarheit und Eindringlichkeit seiner musikalischen Interpretationen spornten nicht nur das B.B.C.-Orchester zu einer seiner glänzendsten Leistungen an, sie ließen vor allem auch das Publikum dankbar erkennen, welch klassisch konzipierte und ausgewogene Gedankengänge dem neuen Werk Strawinskys, seiner zunächst kühn und experimentell wirkenden Sprache zugrunde liegen. Diese traten dadurch, daß die Komposition im zweiten Teil des Programms wiederholt wurde, womöglich noch reiner und deutlicher hervor. Nicht minder bezeichnend, ja ergreifend erschloß uns Rosbaud die geistige Leidenschaft und Besonnenheit von Weberns „Sechs Stücken“. Als Solisten des Abends zeichneten sich in Schönbergs Violinkonzert der Geiger Tibor Varga und in Strawinskys „Movements“ der Pianist Aloys Kontarsky aus.

Friedrich Walter



Hans Rosbaud im Amsterdamer Concertgebouw

Israels Philharmoniker spielen neue Werke

Eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen lenkten in Israel den Blick auf die Entwicklung stilistischer Manierismen bei den Komponisten der älteren Generation und auf neue Wege und Versuche der jüngeren Musiker. Mit Überraschung mußte festgestellt werden, daß das Israelische Philharmonische Orchester für seine Welt-Tournee (Frankreich, Vereinigte Staaten, Kanada, Mexiko, Japan, Indien) die am leichtesten wiegenden der zehn Werke ausgesucht hatte, die bei den bekanntesten Komponisten Israels bestellt und zum Teil mit einem Sonderpreis ausgezeichnet worden waren. Völlig unbegreiflich blieb es, warum das Hauptwerk der Reise-Programme, „Stufengesänge“ des brillanten jungen Noam Scheriff, von Carlo Maria Giulini verstümmelt aufgeführt wurde: er ließ einfach den thematisch und musikalisch wichtigsten Satz der Komposition, den Kopfsatz, nicht spielen. Das zweite israelische Stück der Tournee — beide Werke wurden übrigens zu Beginn der Saison in Tel Aviv uraufgeführt — war ein kurzes Capriccio für Klavier und Orchester von Paul Ben-Haim, ein unproblematisches, farbrohes und spielerisches Virtuosenstück, das in Pnina Salzman eine ausgezeichnete Interpretin fand.

Nach der Rückkehr brachte das Orchester zwei weitere neue Werke zur Uraufführung. Besondere Beachtung fand „Canto di Ma'alot“ von Alexander Uriah Boscovich, der während der letzten fünfzehn Jahre kein einziges neues Werk der Öffentlichkeit übergeben wollte, nach dieser „schöpferischen Pause“ aber eine ganze Reihe neuer Kompositionen vorweist. Boscovich beschäftigt seit vielen Jahren — wie so manche seiner Kollegen in Israel — das Problem einer Synthese von Orient und Okzident, die nicht zu einer levantinischen Stilmischung führt. Er sucht nach einer musikalischen Gestaltung von Ideen, die in der religiösen Sphäre verwurzelt sind und aus Melodik, Rhythmik und Klangwelt der nahöstlichen Region Inspiration beziehen. Melodische Floskeln, rhythmisch-verzweigte Figuration, buntes und stetig wechselndes Instrumentalkolorit kennzeichnen seine Musik, die schon bei mehreren jüngeren Israelis Schule gemacht hat. Dem neuen Orchesterwerk liegt eine

mittelalterliche Weise zugrunde, „die Zeitlosigkeit und Verbundenheit betonend“, und sein geistiger Gehalt zentriert um den hier musikalisch gezeichneten „Aufstieg nach Zion“; aus kurzen Intervall-Motiven entwickeln sich in steter Steigerung melodisch und rhythmisch geprägte Gestalten. In Stil und Ausdruck läßt sich diese durchaus eigenartige Musik kaum mit einem bekannten Beispiel vergleichen. Sie steht der europäischen Sinfonik des 20. Jahrhunderts ebenso fern wie etwa den neueren Wegen serieller Musik, und doch ist es Musik unserer Zeit, dabei Musik einer „neuen Welt“, mit viel Offenherzigkeit und Mut gehört und künstlerisch gestaltet.

Grundsätzlich verschieden die nächste Uraufführung der Philharmoniker: „Tanz und Invokation“ von Paul Ben-Haim. Auch hier ist ein israelischer Komponist von Kolorit und Atmosphäre der Umwelt und Region gefangen, aber Ben-Haim ist ein Romantiker im besten Sinne des Wortes geblieben, der nicht in neue Welten vorzustößen sucht und seinen Stil gefunden zu haben glaubt. Meisterhaft komponiert, gibt das Werk dabei eine fein zisierte Momentaufnahme aus der orientalischen Welt, mit dankbaren Aufgaben für das Orchester und seine Solisten. Der junge Dirigent Gary Bertini leitete eine brillante Wiedergabe des Werkes von Boscovich; Georg Singer war der temperamentvolle Dirigent der Uraufführung von Ben-Haim.

Einige wenige interessante Erstaufführungen für Israel brachten die Philharmoniker und das Jerusalemer Rundfunkorchester. Viel Beachtung fand der Paul-Czinner-Film des Covent Garden Balletts mit seiner vorzüglichen Interpretation von Strawinskys „Feuervogel“ und der „Undine“ von Hans Werner Henze, dessen Musik dadurch zum ersten Male dem israelischen Publikum bekannt wurde und ein starkes Echo fand. In den „Forum“-Abenden des Komponistenverbandes, in deren Rahmen jetzt auch die israelische Sektion der IGNM arbeitet, stellte sich der junge Komponist Yizhak Sidi (Sadai) vor und ließ einige seiner Werke aufführen. Sein kurzer Vortrag über Wege des Komponisten in unserer Zeit führte zu einer lebhaften Diskussion. Peter Gradenwitz

Blick in die Zeit

Eine Plastik entfernt

Erhart Kästner berichtete der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ über folgenden skandalösen Vorfall in Braunschweig:

Die Plastik „Werdende Mutter“, geschmiedetes Kupfer, von Bodo Kampmann, Lehrer an der Werkkunstschule in Braunschweig, hing einige Wochen über dem inneren Eingang der Städtischen Frauenklinik in Braunschweig. Der Hausherr, der Gynäkologe Evelbauer, Kunstfreund und Sammler, hatte eine Firma der chemischen Industrie zu einer Spende bewegt und die Plastik bei Kampmann bestellt. Der Einfall Kampmanns, nur die Leibesfrucht körperhaft voll, die mütterliche Hülle aber aufgelöst, selbstvergessen widerzugeben, Schale und geliebter, köstlicher Kern, ist

wohl jeder Frau und werdenden Mutter, welche die Klinik betritt, ohne weiteres verständlich. Der Verwaltungsausschuß des Rats der Stadt Braunschweig jedoch (sechs SPD, drei Rechtsblock, zwei CDU) fand die Plastik obszön. Unter dem Protest des Hausherrn, der sich vergeblich auf das Grundgesetz (Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei), auf die Eigenschaft Kampmanns als Lehrer an einer staatlichen Erziehungsanstalt und auf das Besitzrecht des Spenders berief, verfügte die Behörde am 8. März 1961 die Entfernung der Plastik als eines entarteten, dem gesunden Volksempfinden widerstrebenden Kunstwerks. Obszön heißt schamlos. Obszön ist auf jeden Fall die Anmaßung von Parteifunktionären, sich zum Aburteil eines Kunstwerks für befähigt und berechtigt zu halten.

NOTIZEN

Bühne

Die Städtischen Bühnen Köln haben die deutsche Erstaufführung der Oper „Intolleranza“ von Luigi Nono erworben. Gastdirigent wird Bruno Maderna sein, der die denkwürdige Aufführung des Werkes in Venedig leitete. Als Regisseur wurde Hans Lietzau vom Schillertheater Berlin verpflichtet. Die Premiere soll im März 1962 stattfinden.

Die Westberliner Städtische Oper eröffnete die diesjährige Saison des Pariser Theaters der Nationen mit einer Aufführung von Arnold Schönbergs „Moses und Aron“. Die Titelrollen sangen Josef Greindl und Helmut Melchert. Intendant Carl Ebert und Dirigent Hermann Scherchen wurden mit der silbernen Medaille der Stadt Paris ausgezeichnet.

Der schwedische Theater- und Filmregisseur Ingmar Bergman erntete mit seiner ersten Operninszenierung „The Rake's Progress“ von Igor Strawinsky im Königlichen Opernhaus Stockholm stürmischen Applaus und begeisterte Kritiken.

Die Wuppertaler Bühnen wurden eingeladen, in der isländischen Hauptstadt Reykjavik mit „Cardillac“ von Paul Hindemith zu gastieren.

Rundfunk

Mitglieder des Südwestfunkorchesters unter der Leitung von Hilmar Schatz werden am 16. Juni in der Sendung „Musik der Welt“ die deutsche Erstaufführung der „Serenata mattutina per 10 strumenti“ von Gian Francesco Malipiero spielen.

Siegfried Goslich, Chefdirigent des Städtischen Orchesters Remscheid und Dozent für Funkmusik an der Staatlichen Musikhochschule Köln, übernimmt die Leitung der Abteilung „Ernte Musik“ am Bayerischen Rundfunk in München.

In der Sendereihe „das neue werk“ des Norddeutschen Rundfunks Hamburg fand die Uraufführung der „Polifonica“ von Hans Ulrich Engelmann statt. Dirigent war Hans Schmidt-Isserstedt.

Musikerziehung

Felix Prohaska, seit 1956 stellvertretender Generalmusikdirektor und Erster Kapellmeister der Frankfurter Oper, wurde zum Direktor der Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater in Hannover als Nachfolger von Ernst-Lothar Knorr ernannt, der am 31. März in den Ruhestand trat.

Im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Basel sprach Erich Doflein über „Béla Bartók als Volksmusikforscher“.

Frank Martins Oratorium „In Terra Pax“ war zum erstenmal in München zu hören, und zwar in einem öffentlichen Konzert der Staatlichen Hochschule für Musik.

Die Kölner Musikhochschule gab ein Studiokonzert in Verbindung mit der Gesellschaft für Neue Musik. Das Programm enthielt „Fünf Klavierstücke“ (Jochim Blume), „Sonate in C“ (Igor Strawinsky), „Quaderno

musicale di Annalibera“ (Luigi Dallapiccola), „Zyklus für einen Schlagzeuger“ (Karlheinz Stockhausen), „Miniaturen“, vier kurze Stücke für Klavier (Walter Gieseler) und „Erste Sonate für Klavier“ (Pierre Boulez). Die Ausführenden waren Tiny Wirtz (Klavier) und Christoph Caskel (Schlagzeug).

Kunst und Künstler

Wolfgang Fortner wird einer Einladung des Boston Symphony Orchestra folgen und einen Kompositionskurs im Berkshire Centre of Music von Tanglewood halten.

Der französische Komponist Henri Sauguet begeht am 18. Mai seinen 60. Geburtstag.

Der Berliner Kunstpreis für Musik wurde Karl Amadeus Hartmann zuerkannt. Friedrich Voss erhielt den Preis „Junge Generation“.

Gian Carlo Menotti bekam den Auftrag, für die Eröffnung des Montblanc-Tunnels eine Oper zu schreiben, die während der Feierlichkeiten in Chamonix uraufgeführt werden soll.

Johannes Driessler vollendete ein neues Oratorium „Kinder des Lichtes“ für Sopran, Bariton, Chor und Orchester nach dem „Fränkischen Koran“ von Ludwig Derleth. Die Uraufführung findet anlässlich der 150-Jahr-Feier des Elberfelder Gesangsvereins statt.

Rudolf Kelterborn wurde mit dem Förderungspreis der Stadt Stuttgart ausgezeichnet.

In einer Gemeinschaftsarbeit von fünf Komponisten ist eine „Jüdische Chronik für Solo-Kammerchor und kleines Orchester“ entstanden. Den Text des jüdischen Schriftstellers Jens Gerlach komponierten Boris Blacher, Paul Dessau, Karl Amadeus Hartmann, Hans Werner Henze und Rudolf Wagner-Régeny.

Das Kultusministerium des Staates Israel hat den Musikpreis 1960/61 dem Tel-Aviv-Komponisten Menachem Avidom für seine Oper „Alexandra“ zugesprochen. Das Werk wurde bisher über dreißigmal von der Israel National Opera gegeben. Das Libretto von Aharon Aschmann behandelt eine Episode aus Israels antiker Heldengeschichte, nämlich aus der Epoche der Hasmonäer.

Claus Bremer „der fuß des gewitters leuchtet“ und „Plastique cinétique“ von Victor Vasarely sind mit freundlicher Genehmigung des Limes-Verlages in Wiesbaden dem hochinteressanten Sammelband „movens“ entnommen, Dokumente und Analysen zur Dichtung, bildenden Kunst, Musik, Architektur in Zusammenarbeit mit Walter Höllerer und Manfred de la Motte, herausgegeben von Franz Mon. Die Arbeitsweisen in den verschiedenen Künsten erhellend, tastet dieses Buch nach dem gemeinsamen Grund, läßt es als Leitmotiv eine Reihe der Gesichtspunkte hervortreten, welche die bewußte künstlerische Tätigkeit bestimmen. Einer der wesentlichsten, nämlich der der „Bewegung“, bot sich als Generalthema des Ganzen an, beschäftigt doch gerade er heute alle Künste. Und zwar ist „Bewegung“ hier nicht nur im motorischen Sinn verstanden, sondern mit der Wendung zum Gestischen und zu einem neuen Begriff des Parabolischen.

Diesem Heft sind Prospekte der Berliner Festwochen, Berlin, der Internationalen Musikfestwochen, Luzern, und der Internationalen Orgelwoche, Nürnberg, beigelegt.



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

Musikbücher

Neville Cardus · Sechs deutsche Romantiker

Essays über Schubert, Wagner, Brahms, Mahler, Strauß und Bruckner · 212 Seiten · Leinen DM 12.80

Der englische Kritiker Neville Cardus gehört zu jenen seltenen Publizisten, die nicht nur eine fundamentale Kenntnis ihres Sachgebietes aufweisen können, sondern die Schätze ihres Wissens so locker, geistreich und allgemeinverständlich darzubieten verstehen, daß man sie kleine Kunstwerke feuilletonistischer Tagesarbeit nennen kann.

Frankfurter Neue Presse

Werner Egk · Musik - Wort - Bild

316 Seiten mit 26 zum Teil farbigen Abbildungen · Leinen DM 24.80

Das Buch enthält ein getreues Spiegelbild des ganzen Egk; auch das, worin er gewichtig, wo er ein wirklicher und wirkender geistiger Faktor der Zeit ist, wird sichtbar. Wer sich dabei langweilt, ist selber schuld.

Die Zeit, Hamburg

George Antheil · Enfant terrible der Musik

404 Seiten mit 7 Abbildungen · Leinen DM 17.80

Für den Liebhaber moderner Musik ist das Buch wichtig, weil es die Spannungen zwischen Klassizismus und Atonalität, zwischen den französischen und den deutschen Schulen von 1918 bis 1933 mit den Augen eines sehr klugen und sehr begabten Amerikaners sieht. Der Reiz des brillant geschriebenen Originals ist in der deutschen Übersetzung gut eingefangen.

H. H. Stuckenschmidt in der »Frankfurter Allgemeinen Zeitung«

Ernst Krenek · Zur Sprache gebracht

Essays über Musik · 398 Seiten mit 3 Abbildungen · Leinen DM 24.80

Ernst Krenek · Gedanken unterwegs

Dokumente einer Reise · 296 Seiten · Leinen DM 19.80

... und da manifestiert sich eine Brillanz der Darstellung, daß man im Zusammenhang mit Ernst Krenek geradezu von einer Doppelbegabung sprechen kann. Man kann sich fragen, in welchem Bereich er uns mehr begeistert: als Komponist oder Schriftsteller.

Nationalzeitung, Basel

John Russell · Erich Kleiber

Eine Biographie · 293 Seiten mit 9 Abbildungen · Leinen DM 16.80

John Russell hat Glück und Tragik eines reichen Künstlerlebens beschrieben: mit jenem erlesenen Takt und starkem Einfühlungsvermögen, der von allen, die Kleiber nahestanden, als seiner Natur und seinem Künstlertum wahrhaft gemäß empfunden werden.

Heinz Joachim in der »Welt«, Hamburg

Komponisten über Musik

Von Palestrina bis heute · Herausgegeben von Sam Morgenstern · 480 Seiten · Leinen DM 24.80

Eine Fülle von erregenden Gedanken ist hier ausgebreitet, die geheimnisvolle Welt des schöpferischen Genies tut sich vor uns auf und vermittelt uns das wahre Verständnis für die Gesetzmäßigkeit des musikalischen Kunstwerks und der großen Persönlichkeiten.

Stuttgarter Zeitung

Langen Müller

»Intolleranza« in Venedig sensationell bestätigt

* **Nonos erstes Bühnenwerk** »Intolleranza« (nach einer Idee von Angelo Maria Ripellino) rief einen Skandal von geradezu klassischem Format hervor. Er war vornehmlich politischer Art und galt in erster Linie dem Regime, an dessen angeblichem Versagen der »Held« des Stückes im letzten Akt zugrunde geht. Nono selbst, »der große Liebende im Geiste Gustav Mahlers«, wie er in einer Kritik genannt wurde, wollte wieder wie in seinem »Canto sospeso« das menschliche Gewissen wachrütteln. Unabhängig von einem solchen erreichten oder nicht erreichten Ergebnis hat »Intolleranza« der sachverständigen Öffentlichkeit die Augen geöffnet für die phänomenale künstlerische Leistung des jungen italienischen Komponisten. Es kann an dieser Stelle der ausführlichen Würdigung des Werkes nicht vorgegriffen werden, die demnächst in »Melos« erfolgen wird. Es darf aber schon heute gesagt werden, daß der künstlerische Widerhall der denkwürdigen Biennale-Aufführung alle Erwartungen übersteigt. Die deutsche Erstaufführung ist Köln zugesagt und wird im März 1962 stattfinden, weitere Bühnen haben ihr Interesse bereits angemeldet.

Das Personenverzeichnis sieht fünf Solisten vor (Sopran, Alt, Tenor, Bariton und Baß). Die Chöre werden von Tonband wiedergegeben. Das Orchester hält sich im Rahmen der üblichen großen Besetzung.

Die neue Henze-Oper (am Vorabend der Uraufführung)

* Die neue Oper von Henze, »Elegie für junge Liebende«, wird, und dies darf man wohl als einen ungewöhnlichen Start bezeichnen, innerhalb eines knappen halben Jahres in diesem Sommer an nicht weniger als vier Orten als Festspiel aufgeführt werden. Die Uraufführung findet am 20. Mai in Schwetzingen statt (Wiederholung 22. Mai). Ihr folgt am 11. Juni eine Aufführung bei den Festwochen in Zürich. Die erste Aufführung wird in der englischen Originalsprache als »Elegy for young lovers« am 13. Juli beim Glyndebourne Festival vonstatten gehen. Den Abschluß machen dann die Münchner Festspiele am 22. und 31. August im Cu-villiéstheater. Zahlreiche weitere Aufführungen an deutschen Bühnen sind geplant.

Die Oper ist für ein Kammerorchester geschrieben mit 6 Sängern ohne Chor. Der Text stammt von dem vielleicht namhaftesten englischen Lyriker Wystan H. Auden in Zusammenarbeit mit Chester Kallman (beide schrieben für Stravinsky »The Rake's Progress«). Die deutsche Übersetzung besorgte Ludwig Landgraf unter Mitarbeit von Werner Schachteli und dem Komponisten. Die Textbücher (deutsch und englisch) sollen rechtzeitig für die Uraufführung vorliegen. Die Oper ist ein Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks.

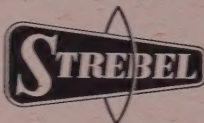
Der Verlag Schott legt außer den Textbüchern die Studienpartitur und in Kürze auch den Klavierauszug vor.

* Schott berichtet

MAX ROSTAL INTERNATIONALER SOMMER-KURS FÜR GEIGEN / BRATSCHEN-SPIEL

Der Kurs wird in diesem Jahr nicht stattfinden, um der ursprünglichen Absicht zu entsprechen diesen Kurs in Zyklen von sieben aufeinander folgenden Jahren abzuhalten und immer ein Ferienjahr folgen zu lassen. Daher findet der nächste (8.) Kurs im Juli / August 1962 statt.

Auskunft erteilt: Sekretariat, Max Rostal Sommerkurs, Bern, Weststraße 12, Schweiz, Telefon (0 31) 3 76 30



Gilbert Patent-Wirbel
machen das Streichinstru-
ment erst vollkommen,
feinste Abstimmungen möglich,
gleichmäßiger, leichter Gang
FEINMECHANIK

TÜBINGEN, Lange Gasse 29/31, Telefon 22 96

RUHE in den Inntaler Alpen im
UND ERHOLUNG Landhaus Friedburg

Ger., sonnige Balkonzimmer, fl. Wasser,
gr. Garten, herrliche Umgebung.

Bettpreis mit Frühstück ab 5,— DM, Bed.

FLINTSBACH am Inn, Wendelsteinstraße

STÄDTISCHES ORCHESTER ESSEN

Leitung: GMD Prof. Gustav König

sucht für sofort oder später

einen Baßposaunisten

mit Verpflichtung zur Kontrabaßposaune

Vergütung nach TO. K I u. Stellenzulage III.
Probespiel erforderlich. Teilnahme am Probe-
spiel verpflichtet ggf. zur Annahme der Stelle.
Qualifizierte Bewerber mit entsprechender
Kenntnis der Konzert- und Opernliteratur
werden gebeten, ihre Bewerbung umgehend
unter Angabe der Kennziffer 41/14 an das
Personalamt der Stadt Essen einzureichen.

Der Oberstadtdirektor

GEIGEN und BRATSCHEN von Ludwig Höfer, Geigenbaumeister

sind Instrumente ersten Ranges und weltbekannt.

Bitte verlangen Sie Prospektel

L. HÖFER · KÖLN · Bismarckstraße 24

ERSTE FLÜGELFABRIK sucht zum Besuche von Musik-
hochschulen, Rundfunkanstalten, Musikgesellschaften,
Stadtverwaltungen, Pianisten usw. musikalisch begabten
Menschen als

REISEVERTRETER

der seine ganze Persönlichkeit, sein Können und Streben
zum Verkauf eines hochwertigen Markeninstrumentes
einsetzen kann und will.

Zuschriften werden strengstens vertraulich behandelt und
sind mit den üblichen Einzelheiten und Verdienstanprü-
chen erbeten unter Chiffre „Flügel-Fabrik Nr. M 950“ an
den Verlag der Musikzeitschriften, Mainz, Weihergarten 12



PYRAMID
SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

INTERNATIONALES MUSIKINSTITUT für freie Improvisation

unterricht in vier sprachen
konzert- und lehrdiplom

kursdauer ein jahr (oktober-juni)
spezialkurs im sommer (juli-august)

auskunft durch das sekretariat case ville, lausanne, schweiz

MUSIK-AKADEMIE DER STADT BASEL

Direktion: Walter Müller von Kulm, Dr. h. c. Paul Sacher

MEISTERKLASSE FÜR KOMPOSITION PIERRE BOULEZ

MEISTERKLASSE FÜR VIOLINE SANDOR VEGH

MEISTERKLASSE FÜR KLAVIER PAUL BAUMGARTNER

Beginn des Wintersemesters: 16. Oktober 1961

Auskunft u. Anmeldung beim Sekretariat, Leonhardstr. 6, BASEL (Schweiz), Tel. 0.61 / 24 59 35

Vi preghiamo di riferirsi sempre alla nostra rivista.

NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

Neue Studienpartituren

PETER MAXWELL DAVIES

Prolation für Orchester
Ed. Schott 10709 DM 22,—

IAIN HAMILTON

Sinfonia für zwei Orchester
Ed. Schott 10737 DM 15,—

KARL HÖLLER

Fuge für Streichorchester
Ed. Schott 5016 DM 3,50

SEIBER-DANKWORTH

Improvisations für Jazz-Band und
Sinfonieorchester
Ed. Schott 10728 DM 14,—

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Einojuhani Rautavaara

op. 12 Streichquartett Nr. 2

Stimmen DM 32,—; PB 3872 Studienp. in Vorbereitung

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

Uraufführung Salzburg 1961!

„Das Bergwerk zu Falun“

Oper nach dem gleichnamigen Schauspiel von
Hugo von Hofmannsthal

von Rudolf Wagner-Régeny

soeben erschienen

Klavierauszug DM 45,—

Textbuch DM 2,—

BOTE & BOCK · Berlin · Wiesbaden

Soeben erschienen

JOHN CAGE — LOU HARRISON

Double Music (1941)

für Schlagzeug-Quartett · EP 6296 · DM 17,50

C. F. PETERS · FRANKFURT

Neuerscheinungen

Friedrich Cerha: 7 RUBAIJAT DES OMAR KHAJJAM
für Sopran / Tenor und Klavier

Peter Ronnefeld: 5 LIEDER IM HERBST
für Sopran / Tenor und Klavier

Erich Marckhl: BRIEF, IN DER ERDE ZU HINTER-
LASSEN
Chorfantasie für Frauenchor a cappella

Th. Chr. David: FLÖTENQUARTETT

Iván Erőd: 4 STÜCKE FÜR STREICHQUARTETT

István Zelenka: TRIO FÜR HORN, VIOLINE UND
KLAVIER

edition modern

Musikverlag Hans Wewerka · München · Wien · Zürich

Neue Kammermusik

Jürg Baur (*1918)

Drittes Streichquartett in einem Satz.

EB 6215 Stimmen DM 12,—; PB 3763 Studienpart. DM 6,—

Johann Nepomuk David (*1895)

op. 26 Sonate für Flöte, Bratsche und Gitarre.
EB 5727 DM 10,50

op. 30 Trio für Flöte, Violine und Viola.

EB 5728 Stimmen DM 7,—; PB 3604 Studienpart. DM 4,—

op. 32/1 Sonate für Flöte und Bratsche. EB 5782 DM 8,—

op. 32/2 Variationen über ein eigenes Thema für Block-
flöte (Querflöte) und Laute. EB 5783 DM 8,—

op. 32/4 Sonate für Klarinette [B] und Viola.

EB 5785 DM 8,—

op. 33 Vier Streichtrios

Nr. 1 Nicolo Amati in memoriam. EB 5786 Stimmen
DM 7,50; PB 3607 Studienpart. DM 4,—

Nr. 2 Antonio Stradivario in memoriam. EB 5787 Stim-
men DM 7,50; PB 3608 Studienpart. DM 4,—

Nr. 3 Giuseppe Guarneri del Gesù in memoriam.

EB 5788 Stimmen DM 8,—; PB 3609 Studienpart. DM 5,—

Nr. 4 Jacobo Stainer in memoriam. EB 5789 Stimmen
DM 8,—; PB 3610 Studienpart. DM 5,—

Streichtrio G-dur. EB 5598 Stimmen DM 7,50; PB 3324
Studienpart. DM 4,—

Thomas Christian David (*1925)

op. 8 Trio für Flöte, Violine und Viola. EB 5998 Stim-
men DM 12,—; PB 3748 Studienpart. DM 6,—

Werner Fussen (*1912)

Streichtrio Nr. 1 EB 5997 Stimmen DM 7,50; PB 3715
Studienpart. DM 6,—

Hermann HeiB (*1897)

Streichtrio Nr. 1 EB 5996 Stimmen DM 14,—; PB 3749
Studienpart. DM 8,—

Einojuhani Rautavaara (*1928)

op. 12 Streichquartett Nr. 2. Stimmen DM 32,—; PB 3872
Studienpart. in Vorbereitung

Friedrich Voss (*1930)

Streichquartett (1960). Stimmen DM 24,—

Trio für Klavier, Violine und Violoncello.

EB 6285 Stimmen DM 8,—

Franz Alfons Wolpert (*1917)

op. 8/3 Trauermusik. Andante für Streichquartett.
EB 5943 DM 3,50

Breitkopf & Härtel
Wiesbaden

Werner Egk

60 JAHRE ALT

Bühnenwerke

Die Zaubergeige. Oper in drei Akten, Text (nach Pocci) von Werner Egk und Ludwig Andersen (Neufassung 1954) · *Peer Gynt*. Oper in drei Akten, Text nach Ibsen von Werner Egk · *Columbus*. Bericht und Bildnis in drei Teilen, Text von Werner Egk (Bühnenfassung 1941) · *Irische Legende*. Oper nach William B. Yeates in fünf Bildern, Text von Werner Egk · *Der Revisor*. Komische Oper in fünf Akten nach Nikolai Gogol, Text von Werner Egk · *Die Jungfrau von Port au Prince*. Oper nach der »Verlobung von St.-Domingo« von Heinrich von Kleist, Text von Werner Egk, abendfüllend — in Vorbereitung.

Joan von Zarissa. Dramatische Tanzdichtung von Werner Egk · *Abraxas*. Faust-Ballett in fünf Bildern von Werner Egk nach dem Tanzpoem von Heinrich Heine · *Ein Sommertag*. Ballett nach einer Idee von Paul Strecker von Werner Egk · *Die chinesische Nachtigall*. Ballett nach dem Märchen »Die Nachtigall« von Hans Christian Andersen von Werner Egk · *Französische Suite nach Rameau*. Ballettfassung der Orchester-Suite · *Danza*. Ballettfassung der »Variationen über ein karibisches Thema«.

Orchesterwerke

Georgica. Vier Bauernstücke für Orchester (1934) · *Orchester-Sonate* für großes Orchester · *Französische Suite* nach Rameau für großes Orchester (1949) · *Allegria*. Godimento in quattro tempi für großes Orchester (1952) · *Variationen über ein karibisches Thema* · *Zaubergeige*. Ouvertüre zu der Oper (Neufassung 1954) · *Peer Gynt*. Tango aus der Oper für großes Orchester · *Joan von Zarissa*. Konzert-Suite aus dem Ballett · *Triptychon* aus »Joan von Zarissa« · *Abraxas*. Suite aus dem Ballett.

Solo mit Orchester

Geigenmusik mit Orchester (1936).

Singstimme mit Orchester

Quattro Canzoni. Vier italienische Lieder für hohe Stimme und Orchester (Neufassung) · *Natur — Liebe — Tod*. Kantate nach Gedichten von L. C. H. Hölty für Baß und Kammerorchester (1937) · *Variationen über ein altes Wiener Strophenglied*. (Komponiert als Einlage der Rosine im »Barbier von Sevilla«) für Koloratur-Sopran und Orchester (1937) · *La Tentation de Saint Antoine*. D'après des airs et des vers du dix-huitième siècle für Alt, Streichquartett und Streichorchester (oder für Alt und Streichquartett) · *Chanson et Romance* für hohen Sopran und Orchester, Chanson (Text von Paul le Silencieux) La Romance du Comte Olinos et de Blanchefleur (Text: Anonym).

Chor

Furchtlosigkeit und Wohlwollen für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester · *Joan von Zarissa*. Drei Chöre aus dem Ballett für fünf Frauen- und fünf Männerstimmen a cappella · *Mein Vaterland*. »Dir ist dein Haupt umkränzt« (Klopstock), Hymne für einstimmigen Chor und Orchester oder Orgel.

Vollständiges Werkverzeichnis auf Wunsch

Schott